

URIP DALAM TARI NGREMA SURABAYAN:  
KONSEP TEKNIK, KINESTETIK, DAN BENTUK ESTETIK

DISERTASI

Untuk memenuhi sebagian persyaratan  
guna memperoleh derajat Doktor (S3)  
Program Studi Penciptaan dan Pengkajian Seni



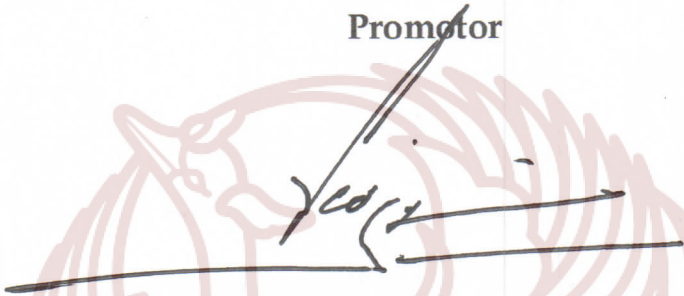
Oleh

**Wahyudiyanto**  
NIM. 14312110

PASCASARJANA  
INSTITUT SENI INDONESIA SURAKARTA  
2019

Disetujui dan disahkan oleh Tim Promotor

Promotor



(Prof. Dr. Sri Rochana Widyastutieningrum, S.Kar., M.Hum.)  
NIP. 195704111981032002

Kopromotor 1



(Prof. Dr. Nanik Sri Prihatini, S.Kar., M.Si.)  
NIP. 195306051978032001

Kopromotor 2



(Dr. R.M. Pramutomo, M.Hum.)  
NIP. 196810121995021001

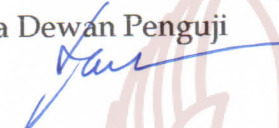
**DISERTASI**  
**URIP DALAM TARI NGREMA SURABAYAN:**  
**KONSEP TEKNIK, KINESTETIK, DAN BENTUK ESTETIK**

Yang dipersiapkan dan disusun oleh  
**Wahyudiyanto**  
NIM. 14312110

Telah dipertahankan di depan dewan  
penguji Pada tanggal 19 Agustus 2019

**Dewan Penguji**


Ketua Dewan Penguji

  
(Prof. Dr. Santosa, S.Kar.,MA.,M.Mus.)  
NIP. 195208171978031002


Promotor

  
(Prof. Dr. Sri Rochana Widyastutieningrum, S.Kar.,M.Hum.)  
NIP. 195704111981032002

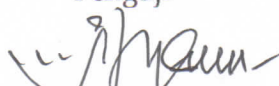
Kopromotor 1

  
(Prof. Dr. Nanik Sri Prihatini, S.Kar.,M.Si.)  
NIP. 195306051978032001

Kopromotor 2

  
(Dr. R.M. Pramutomo, M.Hum.)  
NIP. 196810121995021001

Penguji

  
(Dr. Sri Hesti Heriwati, M.Hum.)  
NIP. 1959092919860032001

Penguji

  
(Prof. Dr. Endang Caturwati, M.S)

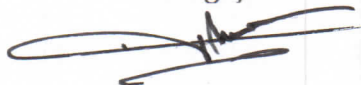
Penguji

  
(Pro. Dr. Y. Sumandiyo Hadi, SST.,SU.)

Penguji

  
(Prof. Dr. Henricus Supriyanto, M.Hum.)

Penguji

  
(Dr. Silvester Pamardi, S.Kar.,M.Hum.)  
NIP. 195811041981031001

Disertasi ini telah diterima  
Sebagai salah satu persyaratan  
guna memperoleh gelar Doktor (Dr.)  
Program Studi Penciptaan dan Pengkajian Seni  
Institut Seni Indonesia Surakarta

Surakarta, 30 September 2019  
Direktur Pascasarjana  
Institut Seni Indonesia Surakarta



(Dr. Bambang Sunarto, S.Sen., M.Sn.)  
NIP.196203261991031001



## PERNYATAAN

Dengan ini saya menyatakan bahwa disertasi dengan judul “ Urip dalam Tari Ngrema Surabayan: Konsep Teknik, Kinestetik, dan Bentuk Estetik” ini, beserta seluruh isinya adalah benar-benar karya saya sendiri. Saya tidak melakukan plagiasi atau pengutipan dengan cara-cara yang tidak sesuai dengan kaidah dan etika keilmuan yang berlaku. Apabila di kemudian hari ditemukan dan terbukti ada pelanggaran terhadap etika keilmuan dalam disertasi ini atau ada klaim dari pihak lain terhadap keaslian karya saya ini, saya siap menanggung risiko/sanksi yang dijatuhkan kepada saya.

Surakarta, 10 September 2019

Yang membuat pernyataan,



(Wahyudiyanto)

## KATA PENGANTAR

Puji syukur peneliti panjatkan ke hadirat Tuhan Yang Maha Esa atas karunia-Nya disertasi ini dapat diselesaikan dengan baik.

Disertasi ini tidak akan dapat terwujud apabila peneliti tidak mendapat bantuan dan dorongan dari berbagai pihak. Pada kesempatan ini perkenankanlah peneliti mengungkapkan ucapan terimakasih dari lubuk hati yang paling dalam, pertama-tama kepada Prof. Dr. Sri Rochana Widyastutieningrum, S.Kar., M.Hum. selaku Promotor, dalam kesibukan yang padat dengan teliti memeriksa kalimat demi kalimat naskah disertasi saya. Sejak dari awal menyarankan kepada peneliti agar fokus pada persoalan penelitian yang sedang peneliti lakukan. Kedua, rasa terima kasih peneliti haturkan kepada Prof. Dr. Nanik Sri Prihatini, S.Kar., M.Si. sebagai Ko-Promotor (1) dengan sabar memberikan bimbingan dan wawasan tentang pengetahuan budaya sebagai bagian dari kajian tari Nusantara. Ketiga, Peneliti tujukan kepada Dr. Pramutomo, M.Hum. selaku Ko-Promotor (2) dengan teliti memberikan arah penelitian melalui pemilahan dan pemilihan pokok-pokok kajian. Wawasan metodologi sebagai jalan generalisasi, klasifikasi, dan uji teori terhadap materi diberikan kepada peneliti tanpa rasa lelah.

Terima kasih peneliti tujukan kepada Rektor Institut Seni Indonesia Surakarta Dr. Guntur, M.Sn dan mantan Rektor Prof. Dr. Sri Rochana Widyastutieningrum, S.Kar., M.Hum, yang telah memberi kesempatan kepada peneliti untuk mengikuti program Doktoral di Pascasarjana Institut Seni Indonesia Surakarta. Demikian juga kepada Direktur Program Pascasarjana Institut Seni Indonesia Surakarta Dr. Bambang Sunarto, S.Sen.,M.Sn dan mantan Direktur Dr. Aton Rustandi Mulyana, M.Sn, Kepala Program Studi Doktoral Dr. I Nyoman Murtana, S.Kar., M.Hum, beserta seluruh staf yang telah membantu

saya mengikuti program Doktor di Pascasarjana Institut Seni Indonesia Surakarta.

Terima kasih yang sama saya sampaikan kepada para pengajar Program Doktor Pascasarjana Institut Seni Indonesia Surakarta; Prof. Dr. Sri Rochana Widyastutieningrum, S.Kar., M.Hum., Prof. Dr. Nanik Sri Prihatini, S.Kar., M.Si., Dr. Pramutomo, S.Sn., M.Hum., Prof. Dr. Sri Hastanto, S.Kar., Prof. Dr. Santosa, S.Kar., MA., M.Mus., Prof. Dr. Rustopo, S.Kar., M.Hum., Prof. Dr. Sudharsono, S.Sn., M.Sn. yang selama ini telah banyak mengajarkan ilmu yang bermanfaat bagi pengembangan wawasan ilmu peneliti dan memberikan banyak saran serta dorongan kepada peneliti untuk segera menyelesaikan disertasi ini.

Dengan rasa hormat, peneliti juga ucapkan terima kasih kepada penguji, yaitu Prof. Dr. Hj. Sri Rochana Widyastutieningrum, S.Kar., M.Hum., Prof. Dr. Nanik Sri Prihatini, S.Kar., M.Si., Dr. R.M. Pramutomo, M.Hum., Prof. Dr. Santosa, S.Kar., MA., M.Mus., Dr. Hesti Heriwati, M.Hum., Prof. Dr. Y. Sumandiyo Hadi, SST., SU., Prof. Dr. Henricus Supriyanto, M.Hum., Prof. Dr. Emdang Caturwati, M.S., Dr. Silvester Pamardi, S.Kar., M.Hum., yang telah memberikan saran dan masukan.

Tidak lupa peneliti ucapkan terima kasih kepada pihak Kemenristek Dikti yang telah memberikan bantuan Beasiswa Pendidikan Pascasarjana (BPPs) kepada peneliti. Kepada Lembaga Layanan Direktorat Pendidikan Tinggi (LL Dikti) tingkat VII Jawa Timur yang telah memberikan pelayanan administrasi tugas belajar kepada peneliti untuk mengikuti program Pascasarjana S3. Ketua Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta Surabaya, Dr. H. Jarianto, M.Si., Kepala Unit Pengembangan Kesenian Jawa Timur, dan teman sejawat di Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta Surabaya yang memberikan dorongan kepada peneliti untuk segera menyelesaikan disertasi ini.

Terima kasih peneliti sampaikan kepada seniman, budayawan dan penggiat tari Ngrema, di antaranya; Drs. Eko Edy Susanto, M.Si., Drs. Suwarmin,

M.Sn., Agus Tasman, S.Kar (almarhum), Drs. Tri Broto Wibisono, M.M., Kukuh Setyo Budi Akhrianto, S.Pd., Drs. Bambang Sukma Pribadi, Hengky Tandiono, Makruf, Jabar Abdullah, S.Ag. Pundjul Pitono, M.Sn. dan Trinil Windrowati, S.Sn., M.Sn. yang banyak membantu peneliti dalam menggali informasi untuk keperluan penulisan disertasi ini.

Hormat dan sembah *sungkemku* kepada ibunda Suyati (alm) dan ayahhanda Abu Qosim (alm) demikian juga bapak mertua Soekarno (alm) yang dalam masa hidupnya selalu memberikan doa dan restunya agar peneliti segera dapat menyelesaikan disertasi ini. Tidak lupa rasa hormat dan terima kasihku kepada ibu Sujanti, mertuaku yang selalu memberikan semangat agar tetap tegar dalam penyelesaian disertasi ini.

Terakhir namun paling berperan dalam menentukan keberhasilan penelitian disertasi ini adalah pengertian isteri yang tulus dan selalu membantu dan doanya, Trinil Widrowati, S.Sn., M.Sn. dengan setia mendampingi dalam suka dan duka selama penelitian lapangan berlangsung dan bersedia membantu pengumpulan data. Kepada anakku Yudistira Pambudi Tirtana yang kategori anak dalam kebutuhan khusus selalu memberikan semangat dengan selalu mengatakan “semoga lekas berhasil kuliahnya ya yah”, kepada anak keduaku Renanda Bayu Harsi yang dalam kasih sayang kepada ayahnya, meskipun tidak pernah menyatakan rindu kepada ayahnya tetapi dinyatakan dengan selalu sakit panas tubuhnya ketika ditinggal ayahnya pergi kuliah di Solo. Terima kasih anak-anakku perhatianmu yang luar biasa yang kadang tidak terkatakan. Maafkan ayahmu yang egois ini karena terlalu mengutamakan kepentingan pribadi dari pada kebahagiaanmu. Sejak kelahiranmu hingga sampai kini ayahmu hanya disibukkan oleh kerja, kerja dan belajar. Semoga Tuhan Yang Maha Kuasa, Allah Subhanahu Wa Ta’ala selalu melimpahkan rahmat, taufiq, dan hidayah kepadamu berdua.

Peneliti

## DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL	i
PERSETUJUAN PEMBIMBING	ii
HALAMAN PENGESAHAN	iii
PERNYATAAN	iv
PENERIMAAN DISERTASI	v
KATA PENGANTAR	vi
DAFTAR ISI	ix
DAFTAR GAMBAR	xiii
DAFTAR BAGAN	xvii
DAFTAR DIAGRAM	xviii
DAFTAR TABEL	xix
ABSTRACT	xx
INTISARI	xxii
<b>BAB I      PENDAHULUAN</b>	<b>1</b>
A. Latar Belakang Permasalahan	1
B. Perumusan Masalah	16
C. Tujuan Penelitian	17
D. Manfaat Penelitian	17
E. Tinjauan Pustaka	18
F. Kerangka Teoretis	26
1. Kajian Kontekstual	31
a. Teori Kausalitas	31
b. Konsep “Culture”	34
c. Konsep Hibriditas	37
c. Konsep Perkembangan	38
2. Kajian Tekstual	39
a. Konsep Teknik	40
b. Konsep Estetik	43
c. Konsep Kinestetik	45
d. Konsep Urip	51
e. Konsep <i>The Dance Symbol</i>	52



<b>G. Metode Penelitian</b>	<b>57</b>
1. Lokasi dan Waktu Penelitian	59
2. Sumber Data	60
3. Teknik Pengumpulan Data	62
a. Data Tulis	62
b. Data non Tulis	62
4. Analisis Data	68
<b>H. Sistematika Penulisan</b>	<b>75</b>
<b>BAB II PERKEMBANGAN TARI NGREMA SURABAYAN UNGKAPAN PERSONAL KULTURAL DAN SOSIAL POLITIK</b>	<b>78</b>
<b>A Penjelasan Konsep dan Operasionalnya</b>	<b>78</b>
<b>B Asal Muasal Tari Ngrema dan Istilahnya</b>	<b>88</b>
<b>C Sejarah Tari Ngrema</b>	<b>96</b>
1. Periode Ngrema (Ritus) Sebelum Tahun 1920	96
2. Periode Ngrema (“Rena-rena”) 1921-1930	102
3. Periode Ngrema (Perjuangan) 1931-1950	109
4. Periode Ngrema (Propaganda Politik) 1951-1970	121
a. Keberadaan tari Ngrema dalam pertunjukan Ludruk	134
5. Periode Ngrema (Pertunjukan) 1971 – 2018	136
a. Hibriditas tari Ngrema Surabayan	150
<b>D Maulan Joko Pitono dalam Ludruk Sebagai Perwujudan Proses Kultural Terbentuknya Generasi Tari Ngrema Surabayan</b>	<b>158</b>
<b>E Perkembangan Tari Ngrema Surabayan</b>	<b>165</b>
1. Perkembangan Tari Ngrema Surabayan dalam Pertunjukan Ludruk	165
2. Perkembangan Tari Ngrema Surabayan di Luar Pertunjukan Ludruk	167
<b>BAB III TEKNIK DAN NILAI ESTETIK TARI NGREMA SURABAYAN</b>	<b>181</b>
<b>A Teknik Koreografi Sebagai “Struktur Luar” Tari Ngrema Surabayan</b>	<b>181</b>
1. Bentuk dan Struktur Koreografi Tari Ngrema Surabayan	182
2. Medium dan Instrumen Tubuh Tari Ngrema Surabayan	185
a. Gerak tungkai dan kaki	191
b. Gerak tubuh (torso)	204

	c. Gerak lengan dan tangan	207
	d. Gerak kepala	209
	e. Irama dan ritme gerak (seleh irama) tari Ngrema Surabayan	217
	f. Rasa gerak dan rasa <i>gendhing</i> tari Ngrema Surabayan	221
	g. Tata rias dan tata busana tari Ngrema Surabayan	223
	h. Karawitan tari Ngrema Surabayan	237
	i. Kidungan tari Ngrema Surabayan	254
<b>B</b>	<b>Nilai Estetik Sebagai Bentuk dan “Struktur Dalam” Tari Ngrema Surabayan</b>	<b>260</b>
	1. Nilai Estetik Tari Ngrema Surabayan	260
	2. Nilai Estetik Tari Ngrema Surabayan dalam Pandangan Budaya Jawa	262
	a. Bentuk dan struktur koreografi tari Ngrema Surabayan	268
	b. Daya ekspresi penari	274
<b>BAB IV</b>	<b>PERAN KINESTETIK DALAM KUALITAS KEPENARIAN TARI NGREMA SURABAYAN</b>	<b>286</b>
<b>A</b>	<b>Operasionalisasi, proses, penguasaan dan peran Kinestetik</b>	<b>286</b>
	1. Operasionalisasi konsep Kinestetik	286
	2. Proses Kinestetik Tari Ngrema Surabayan	288
	3. Penguasaan Kinestetik oleh Penari Ngrema Surabayan	293
	a. Kinestetik dalam Tari Ngrema Surabayan	295
	4. Proses dan Wujud Kinestetik dalam Ragam Gerak Tari Ngrema Surabayan	318
	a. Teknik sikap adeg tanjak tari Ngrema Surabayan	320
	b. Teknik gerak iket sabetan tari Ngrema Surabayan	323
	c. Teknik gerak ragam lawung tari Ngrema Surabayan	329
	d. Teknik gerak ragam ngore rikma tari Ngrema Surabayan	335
	e. Teknik gerak ragam klepatan tari Ngrema Surabayan	339
	f. Teknik gerak ragam <i>ayam alas</i> tari Ngrema Surabayan	342
<b>B</b>	<b>Peran Kinestetik dalam Kualitas Kepenarian Tari Ngrema Surabayan</b>	<b>347</b>
	1. Penari sebagai pencipta bahasa komunikasi non verbal	252
	2. Bahasa non-verbal sebagai dasar kinestetik untuk	355

	<b>menciptakan kesan</b>	
<b>BAB V</b>	<b>URIP DALAM TARI NGREMA SURABAYAN</b>	<b>357</b>
<b>A</b>	<b>Entitas Tari Ngrema Surabayan</b>	<b>357</b>
	1. <b>Pengertian Urip dalam Tari Ngrema Surabayan dan Medium Pembentuknya</b>	<b>357</b>
	2. <b>Proses Pencapaian Urip dalam Tari Ngrema Surabayan</b>	<b>361</b>
	a. <i>Nyandang</i>	<b>362</b>
	b. <i>Nyemboga</i>	<b>366</b>
	c. <i>Nyabet</i>	<b>373</b>
<b>B</b>	<b>Identitas Tari Ngrema Surabayan</b>	<b>412</b>
	1. <b>Pengertian Urip dalam Pandangan Budaya Jawa</b>	<b>412</b>
	2. <b>Proses Urip sebagai Identitas Tari Ngrema Surabayan</b>	<b>414</b>
	a. “Aspek Luar” pembentuk tari Ngrema Surabayan	<b>425</b>
	b. “Aspek Dalam” pembentuk tari Ngrema Surabayan	<b>433</b>
	3. <b>Ekspresi Tari Ngrema Surabayan Cerminan Nilai Budaya Masyarakat</b>	<b>441</b>
<b>BAB VI</b>	<b>PENUTUP</b>	<b>446</b>
<b>A</b>	<b>Kesimpulan</b>	<b>446</b>
<b>B</b>	<b>Rekomendasi</b>	<b>454</b>
	<b>Daftar Pustaka</b>	<b>456</b>
	<b>Daftar Narasumber</b>	<b>466</b>
	<b>Glosarium</b>	<b>467</b>

## DAFTAR GAMBAR

1	<i>Gongseng</i> sudah dikenakan pada Wayang Topeng di Malang sejak masa silam	93
2	<i>Gongseng</i> melingkar di pergelangan kaki kanan pada penari Topeng Malang. <i>Rapek</i> dan kain selendang batik sebagai bentuk perkembangan busana pada masa-masa selanjutnya	94
3	<i>Lerok Besut</i> saat ini masih dilestarikan di Kecamatan Megaluh (Jombang) dan dapat disaksikan meskipun sangat langka. Pada gambar, <i>Besut</i> sedang beraksi	97
4	<i>Bedhayan</i> Ludruk yang mendapatkan tekanan glamouritas pada bunga mawar pada tata rambut	106
5	Ngrema dalam Ludruk tahun 1920-an yang mendapat pengaruh ideologi cerita Ludruk bernafas ideologi keagamaan (Islam)	108
6	Tari Ngrema Ludruk Organisasi pimpinan Cak Durasim. Hasil rekonstruksi Ngrema pada Sarasehan Ludruk 1987 di Dewan Kesenian Surabaya	111
7	Busana Tari Ngrema pada tahun 1950-an	122
8	Busana tari Ngrema tahun 1960-an awal diambil dari busana wayang orang dan atau <i>kethoprak</i>	127
9	Tata busana tari Ngrema Jombangan khas Ali Markasan	129
10	Pembaratan busana. Potret Hamengku Buwana VIII (1921-1939) dalam seragam militer ( <i>prajuritan</i> ) Belanda satu pihak digunakan jas ketat, kaus kaki dan celana, serta lencana dan di lain pihak penutup kepala, kain (dengan motif parang rusak), keris dan peralatan menyisir (khas Jawa)	155
11	<i>Ngrema Surabayan</i> bentuk pemadatan dengan kreasi busananya	171
12	<i>Ngrema Surabayan</i> bentuk padat garapan baru sanggar Bima Respati tampak teknik gerak yang lebih terukur dan busana yang berwarna	195
13	Salah satu bentuk pemadatan tari Ngrema Surabayan diberi nama tari Ngrema <i>Jugag</i> .	179
14	<i>Ngrema Surabayan Gagrah Anyar</i> dalam kelompok besar yang diperagakan anak-anak untuk hari ulang tahun Kota Surabaya	180
15	Posisi gerak kaki pada sikap <i>adeg tanjak</i> kanan normal	191
16	Posisi <i>diamakan</i> pada sikap <i>adeg tanjak</i> kanan normal	192
17	Sikap gerak kaki pada posisi <i>junjungan</i>	197
18	Sikap gerak <i>diamakan</i> bentuk <i>mager timur</i> pada gerak <i>labas</i> (langkah)	198
19	Bentuk segi tiga terdapat pada <i>iket</i> kepala	201
20	Bentuk <i>Adeg</i> tubuh <i>ndoyong</i> pada tari <i>Ngrema Surabaya</i>	205

21	Sendi Panggul ( <i>cethik</i> ) yang membagi pergerakan tubuh bagian atas dan tubuh bagian bawah	207
22	Gerakan lengan yang didasari sikap bahu yang <i>semeleh</i>	208
23	Sikap jari <i>emprit mungup</i>	209
24	Sikap jari <i>ngeber</i>	209
25	Sikap jari <i>njalu nganglang</i>	209
26	Sikap jari <i>nduding</i>	209
27	Sikap <i>Adeg tanjak</i> tari <i>Ngrema Surabayan</i>	215
28	Karakter Sawunggaling yang diwujudkan pada tata rias tari <i>Ngrema Surabayan</i>	227
29	Rias wajah tari <i>Ngrema Surabayan</i> Joko Pitono. Goresan warna tampak lebih tegas karakter Cakraningrat	228
30	Tata busana Karakter Sawunggaling pada tari <i>Ngrema Surabayan</i>	229
31	Busana <i>Ngrema Surabayan</i> Munali Patah	231
32	Desain busana <i>Ngremo Surabayan</i> motif <i>bangbintulu</i> yang dimiliki Joko Pitono	232
33	Salah satu desain busana tari <i>Ngrema Surabayan</i> yang dimiliki Joko Pitono tampak dari depan	233
34	Salah satu desain busana tari <i>Ngrema Surabayan</i> yang dimiliki Joko Pitono tampak dari belakang.	234
35	Joko Pitono menari <i>Ngremo</i> mengenakan busana dengan pendekatan motif batik Jawa Timur	235
36	Busana tari <i>Ngrema</i> Joko Pitono dengan pendekatan motif batik Madura	235
37	Pengembangan busana tari <i>Ngrema Cakraningrat</i> yang dimulai tahun 1968-an	236
38	<i>Nyawer</i> sebagai bentuk penghargaan atas kekaguman kepada penyajian tari <i>Ngrema</i>	267
39	<i>Ngremo Gandrung</i> uji coba pada peringatan Hari Ulang Tahun Pondok <i>Jula Juli</i> , Canggu, Jetis, Mojokerto	305
40	Gerak dan <i>ngidung</i> mendapat kemantapan dari pertunjukan yang ber-ulang-ulang	311
41	Jaka Pitono sedang merias wajah untuk mendapatkan karakter Cakraningrat dilakukan dalam setiap menjelang pertunjukan	311
42	Joko Pitono sedang mengenakan busana motif batik Madura dalam sebuah kesempatan pertunjukan di Desa Balongpanggang, 28 Januari 2019 adalah untuk mendapatkan kemantapan karakter Cakraningrat	312

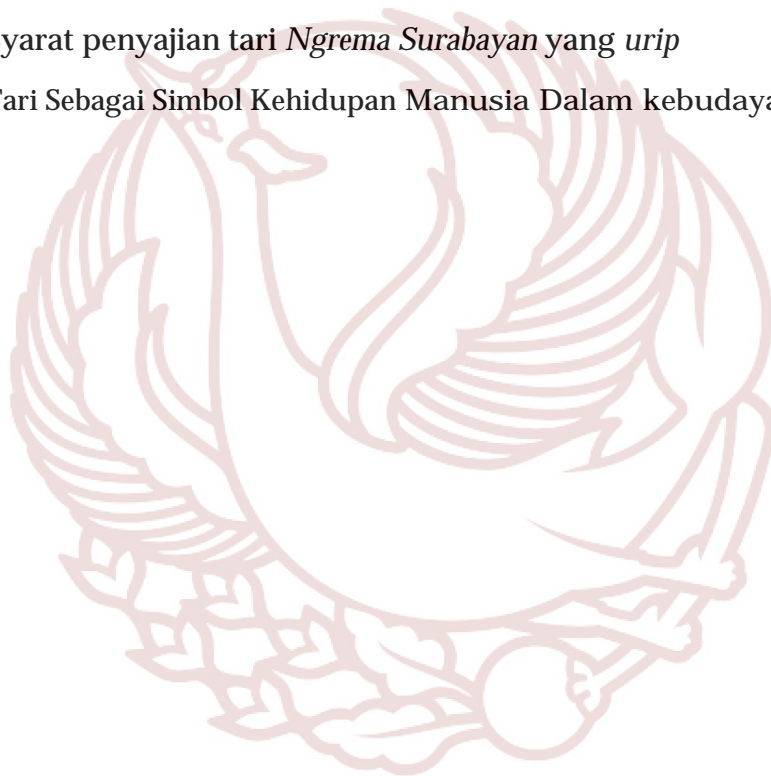


43	Sikap <i>Adeg Tanjak</i> tari <i>Ngrema</i> Surabayan	321
44	Posisi <i>adeg tanjak</i> kanan mengawali gerakan <i>iket sabetan</i>	323
45	Kaki kiri bergerak mundur diikuti kaki kanan seretan ke belakang hingga posisi badan menghadap ke kiri	324
46	Gerak membanting sampur kuat-kuat ke bawah samping kanan	325
47	Membalikkan badan menghadap samping kiri	326
48	Arah hadap badan kembali menghadap depan	326
49	Badan memutar ke arah kanan penuh hingga menghadap depan kembali dengan menimang sampur	327
50	Badan kembali menghadap depan mengibaskan sampur ke atas	328
51	Mengakhiri gerak <i>iket sabetan</i> kembali pada posisi <i>adeg tanjak</i> kanan	329
52	Gerak <i>lawung</i> dimulai dari sikap <i>adeg tanjak</i>	300
53	Memulai gerak <i>lawung</i>	300
54	Vokabuler gerak kedua ragam gerak <i>lawung</i>	331
55	Gerak <i>pentangan</i> tangan kiri ke samping kiri	332
56	Gerak memutar tangan naik dan turun di depan dada	333
57	Gerak <i>kipatan</i> sampur kiri dan kanan	333
58	Gerak membanting sampur kanan kuat-kuat	334
59	Gerak <i>tanjak entrog</i>	335
60	Memulai gerak <i>ngore rikma</i>	336
61	Gerak <i>trap kuping</i> kiri	336
62	Gerak <i>kembangan</i> jurus silat	337
63	Gerak perlindungan rongga dada	338
64	Sikap gerak <i>adeg tanjak</i> kanan	338
65	Gerak <i>kembangan</i> pencak silat untuk tangan kanan	339
66	Gerakan <i>kembangan</i> pencak silat ke samping kanan	340
67	Gerak menyabetkan pedang ke samping kanan	341
68	Posisi sikap <i>adeg tanjak</i> kembali	342
69	Gerak ayam alas <i>jangkahan</i> pertama	343
70	Gerak ayam alas <i>jangkahan</i> kedua	344
71	Gerak ayam Alas <i>jangkahan</i> ketiga	344

72	Sikap <i>adeg tanjak</i> kanan penyelesaian akhir ragam ayam alas	345
73	<i>Pengreman</i> menampilkan bentuk sikap <i>adeg</i> pada ragam <i>gedrugan</i> sesuai pedoman, penyajian tampak <i>urip</i>	378
74	<i>Pengreman</i> menampilkan ragam gerak <i>kipatan sampur</i> sesuai pedoman, penyajian tampak <i>urip</i>	380
75	Ragam gerak <i>bumi langit</i> kanan sesuai pedoman, penyajian tampak <i>urip</i>	382
76	<i>Pengreman</i> menampilkan bentuk sikap <i>adeg</i> pada ragam <i>gedrug</i> tidak sesuai pedoman, penyajian tampak <i>urip</i>	385
77	Penari Menampilkan ragam gerak <i>bumi langit</i> kanan, sesuai pedoman, penyajian tampak <i>urip</i>	387
78	<i>Pengreman</i> menampilkan ragam gerak <i>bumi langit</i> tidak sesuai pedoman, penyajian tampak <i>urip</i>	390
79	<i>Pengreman</i> menampilkan bentuk sikap <i>adeg</i> pada ragam <i>gedrugan</i> tidak sesuai pedoman, penyajian tampak tidak <i>urip</i>	392
80	<i>Pengreman</i> menampilkan ragam gerak <i>Kipatan Sampur</i> , tidak sesuai pedoman, penyajian tampak tidak <i>urip</i>	394
81	<i>Pengreman</i> menampilkan ragam gerak <i>bumi langit</i> rangkep tidak sesuai pedoman, penyajian tampak tidak <i>urip</i>	396
82	Penari menampilkan ragam gerak <i>gedrugan</i> , sesuai pedoman, penyajian tidak tampak <i>urip</i>	399
83	<i>Pengreman</i> menampilkan ragam gerak <i>kipatan sampur</i> sesuai pedoman, penyajian tidak tampak <i>urip</i>	401
84	Penari menampilkan ragam gerak <i>bumi langit</i> kanan, sesuai pedoman, penyajian tidak tampak <i>urip</i>	403
85	Diskusi tentang <i>urip</i> pada tari <i>Ngrema Surabayan</i> dengan seniman dan budayawan Jawa Timur terdiri dari” Tasman, Edy Karya, Hengky, Bambang Sukma Pribadi, Kukuh Prasetya, Tribroto Wibisono, Suwarmin, Maulan Joko Pitono, Ma’ruf, dan Wahyudiyanto (peneliti), pada tanggal 24 Juli 2018 di Surabaya	413
86	<i>Pengreman</i> sedang melakukan <i>spelan</i> dengan <i>pengendhang</i> dengan cara latihan bersama karawitan	417
87	Pengurus desa dan panitia sedekah bumi Desa Lakarsantri Gresik sedang menonton pertunjukan <i>Ngrema Surabayan</i> 8 September 2018	423
88	Masyarakat Desa Lakarsantri Gresik antusias menonton pertunjukan <i>Ngrema Surabayan</i> pada hajatan sedekah bumi 8 September 2018 duduk di tanah beralas tikar	423
89	Penonton tari <i>Ngrema Surabayan</i> di Taman Budaya Jawa Timur di Surabaya. Penonton duduk di kursi yang disediakan oleh panitia	424

## DAFTAR BAGAN

1	Langkah-langkah penelitian etnografi tari	58
2	Kerangka pikir tahapan penelitian	74
3	Tahapan proses kinestetik	292
4	Tahapan menuju pencapaian kualitas tari <i>Ngrema Surabayan</i>	366
5	Persyaratan pencapaian <i>semboga</i>	373
6	Syarat penyajian tari <i>Ngrema Surabayan</i> yang urip	411
7	Tari Sebagai Simbol Kehidupan Manusia Dalam kebudayaan	415



## DAFTAR DIAGRAM

1.	Model kasus tunggal banyak penyebab	32
2.	Bentuk dasar pola lantai <i>Punjer</i>	199
3.	<i>Pola lantai langkah telu (trinetra)</i>	200
4.	Pola lantai <i>kalangan</i> pada tari <i>Ngrema Surabayan</i>	202
5.	Simbol dasar Notasi Laban	375
6.	Arah hadap dan level Notasi Laban	376
7.	Bentuk jari-jari <i>nduding</i>	376
8.	Bentuk Jari-jari tangan <i>emprtit mungup</i>	376
9.	Bentuk jari-jari tangan ngepel	376
10.	<i>Adeg tanjak</i> kanan tari <i>Ngrema Surabayan</i> dalam bentuk Notasi Laban	377
11.	<i>Gerak gedrug</i> sesuai pedoman dalam bentuk notasi Laban	379
12.	<i>Gerak kipatan sampur</i> sesuai pedoman dalam bentuk Notasi Laban	382
13.	<i>Gerak bumi langit</i> kanan sesuai pedoman dalam bentuk Notasi Laban	384
14.	<i>Gerak gedrug</i> tidak sesuai pedoman dalam bentuk Notasi Laban	387
15.	<i>Gerak kipatan sampur</i> tidak sesuai pedoman dalam bentuk Notasi Laban	389
16.	<i>Gerak bumi langit</i> tidak sesuai pedoman dalam bentuk Notasi Laban	392
17.	<i>Gerak gedrugan</i> tidak sesuai pedoman dalam bentuk Notasi Laban	394
18.	<i>Gerak Kipatan Sampur</i> tidak sesuai pedoman dalam bentuk Notasi Laban	396
19.	<i>Gerak bumi langit</i> rangkep tidak sesuai pedoman dalam bentuk Notasi Laban	398
20.	<i>Gerak gedrug</i> sesuai pedoman dalam bentuk Notasi Laban	400
21.	<i>Gerak kipatan sampur</i> sesuai pedoman dalam bentuk Notasi Laban	403
22.	<i>Gerak bumi langit</i> kanan sesuai pedoman dalam bentuk Notasi Laban	405

## DAFTAR TABEL

1.	Perbedaan teknik dasar komponen tari <i>Ngrema Surabayan</i> dan tari <i>Ngrema Jombangan</i>	258-259
2.	Perbandingan garap unsur gerak dalam pencapaian karakter tari <i>Ngrema Surabayan</i>	291
3.	Capaian penyajian Tari <i>Ngrema Surabayan</i> dalam kategori	410





## ABSTRACT

*Ngrema Surabayan* dance, part of the variety of *Ngrema* dance, portrays the figure of a warrior. The manifestation of the warrior figure which characterized by the heroism trait shows the connection of *Ngrema Surabayan* with the event of the struggle of *arek-arek Surabaya* demanding for Independence. The heroic character is taken from the charm of *Ngrema Surabayan* dance which presentment can be felt *urip*, which as if present the figure of *Cakraningrat*, the charismatic hero of Surabaya in the past. The presentment of the *Ngrema Surabayan* dance which is *urip* is achieved through the quality of technique, kinesthetics, and aesthetics forms which are *Pengreman* aesthetic responses from the event of the struggle for independence. The connection between the *Ngrema Surabayan* dance and the events of the struggle for independence and the surrounding environment has implications for the comparison of heroic characters with the slogan of Surabaya as the City of Heroes.

On the basis of this phenomenon, this study is focused on the presentment of *Ngrema Surabayan* dance by studying in-depth the techniques, kinesthetics, aesthetic forms, and other elements of requirements in the dance that can build *urip*. The study of this *urip*, *Ngrema Surabayan* dance is limited to: 1) How is the construct of the techniques and aesthetic values of *Ngrema Surabayan* dance. 2) Why Kinesthetics have a role in the dance quality of *Ngrema Surabayan* dance. 3) How is the implementation of the concept of *urip* in the dance of *Ngrema Surabayan* dance.

In response to the research problem, an ethnochoreological approach is used by utilizing the theory of Multicausal Causality, the concept of hybridity, concept of techniques, kinesthetic concepts, and aesthetic concepts. The writing uses the dance ethnographic method, namely the construction of dance knowledge based on 1) from what people say, 2) from the way people act (dance), and 3) from various artifacts that people use. Research produce as the follows: 1) The concept of *urip* as entity of *Ngrema Surabayan* Dance, namely *urip* occurs because of the ability of the dance is based on the obedience or the adaptive ability of the dancer's body against the basic rules of technique working on the medium, the spiritual power in *penjiwaan*, interpretation, and charismatic expression until as if present the figure of *Cakraningrat* in the *Ngrema Surabayan* Dance presentment. 2) The concept of *urip* as the identity of *Ngrema Surabayan* dance, which is the presentment of *Ngrema Surabayan* dance that is *urip* which also presents the image of a charismatic hero of Surabaya from the past giving a symbolic effect to the culture of the Surabaya people that is attached to heroic values. 3) *Urip* as the basis for the beauty and assessment of *Ngrema Surabayan* dance, that is *urip*, is the basic of the ideal beauty (*aesthetic*) of *Ngrema Surabayan* dance, becoming the foundation of *Pengreman* to show the ideal *Ngrema Surabayan* dance, as a reference for the audience to appreciate the image, and guidance in evaluating the presentment of *Ngrema Surabayan* dance objectively and proportionally. 4) The *Ngrema Surabayan* dance has a historical value namely *gongseng* on the *Ngrema* dancer's right ankle, mask dancer's right leg in Malang during the independence period, during the colonial period which was predicted

to be a continuation far in the golden age of Majapahit with the fact that Raja Hayam Wuruk danced in *raket* performances.

**Keywords;** *Ngrema Surabayan Dance, Urip, Ethnochoreology.*



## INTISARI

Tari *Ngrema Surabayan*, salah satu bagian dari keragaman tari *Ngrema*, menggambarkan sosok pejuang. Perwujudan sosok pejuang yang dicirikan dengan karakter kepahlawanan menunjukkan keterkaitan tari *Ngrema Surabayan* dengan peristiwa perjuangan *arek-arek* Surabaya menuntut kemerdekaan. Karakter kepahlawanan terangkat dari pesona tari *Ngrema Surabayan* yang penyajiannya dapat dirasakan *urip*, yaitu seakan hadir sosok Cakraningrat tokoh karismatik pahlawan Surabaya masa lampau. Penyajian tari *Ngrema Surabayan* yang *urip* dicapai melalui kualitas teknik, kinestetik dan bentuk keindahan yang merupakan respon estetik *pengreman* dari peristiwa perjuangan. Keterkaitan tari *Ngrema Surabayan* dengan peristiwa perjuangan dan alam lingkungannya berimplikasi pada persandingan karakter kepahlawanan dengan slogan Surabaya sebagai Kota Pahlawan.

Atas dasar fenomena *urip* pada tari *Ngrema Surabayan*, kajian ini difokuskan mempelajari secara mendalam teknik, kinestetik, bentuk estetik dan unsur persyaratan lain dalam kepenarian yang dapat membangun *urip*. Kajian dibatasi pada permasalahan: 1) Bagaimana konstruk teknik dan nilai estetik tari *Ngrema Surabayan*. 2) Mengapa kinestetik mempunyai peran dalam kualitas kepenarian tari *Ngrema Surabayan*, dan 3) Bagaimana implementasi konsep *urip* dalam kepenarian tari *Ngrema Surabayan*.

Menjawab permasalahan penelitian digunakan pendekatan etnokoreologi dengan memanfaatkan teori Kausalitas Multikausal, konsep hibriditas, konsep teknik, konsep kinestetik, dan konsep estetik. Adapun penulisannya menggunakan metode etnografi tari, yakni konstruksi pengetahuan tari yang didasarkan atas 1) dari hal yang dikatakan orang, 2) dari cara orang bertindak (menari), dan 3) dari berbagai artefak yang digunakan orang. Penelitian menghasilkan: 1) Konsep *urip* sebagai entitas tari *Ngrema Surabayan*, yaitu *urip* terjadi karena kemampuan kepenarian didasarkan kepatuhan atau kemampuan penyesuaian tubuh penari atas kaidah dasar teknik garap medium, daya spiritual dalam penjiwaan, interpretasi, dan ekspresi yang karismatik hingga seakan hadir figur Cakraningrat dalam penyajian tari *Ngrema Surabayan*. 2) Konsep *urip* sebagai identitas tari *Ngrema Surabayan*, yakni penyajian tari *Ngrema Surabayan* yang *urip* menghadirkan citra berupa sosok pahlawan karismatik Surabaya masa lampau memberikan efek simbol bagi kebudayaan masyarakat Surabaya yang lekat dengan nilai kepahlawanan. 3) *Urip* sebagai dasar keindahan dan penilaian tari *Ngrema Surabayan*, yaitu *urip* merupakan dasar keindahan (*estetis*) ideal tari *Ngrema Surabayan*, menjadi landasan *pengreman* untuk mempertunjukkan tari *Ngrema Surabayan* yang ideal, sebagai acuan penonton untuk menghayati citra, dan pedoman dalam memberikan penilaian penyajian tari *Ngrema Surabayan* secara objektif dan proporsional. 4) Tari *Ngrema Surabayan* memiliki nilai histori yakni *gongseng* di pergelangan kaki kanan penari *Ngrema*, kaki kanan penari topeng di Malang pada masa kemerdekaan, pada masa penjajahan yang diprediksi merupakan kelanjutan jauh di masa kejayaan Majapahit dengan adanya fakta bahwa Raja Hayam Wuruk menari topeng pada pertunjukan *raket*.

**Kata Kunci;** Tari *Ngrema Surabayan*, *Urip*, Etnokoreologi.

## BAB I PENDAHULUAN

### A. Latar Belakang Permasalahan

Ngrema salah satu jenis tari yang dikenal luas oleh masyarakat Jawa Timur dan merupakan seni pertunjukan khas *Brang Wetan*<sup>1</sup>. Tari Ngrema tumbuh subur di pedesaan dan perkotaan pada beberapa wilayah kabupaten kota, di antaranya; Jombang, Mojokerto, Malang, Madura, terutama di Surabaya dan sekitarnya. Masyarakat mengenal tari Ngrema dengan beberapa nama, di antaranya; *Rema*, *Remang*, *Ngrema*, dan tari Ludruk. Tari yang dinyatakan sebagai getaran jiwa dan emosi seseorang yang mewakili masyarakat Jawa Timur (Wibisono 1982, 3) ini dikenal dengan keberagamannya. Keberagaman tari Ngrema diketahui dari penyebutannya yaitu; *Ngrema Surabayan*<sup>2</sup>, *Ngrema Jombangan*, *Ngrema Malangan*, dan *Ngrema Maduran*.

Masyarakat di wilayah budaya tari Ngrema menamai keberagaman tari Ngrema sebagai gaya yang penyebutannya kadang-kadang disertai

---

<sup>1</sup> *Brang Wetan* dari kata *seberang wetan* (sebelah timur sungai Brantas), merupakan sebutan untuk wilayah budaya seni rakyat/etnik (pribumi) di Provinsi Jawa Timur yang tidak termasuk budaya seni Mataram, Arab, Cina, dan kesenian penduduk imigran lainnya di Jawa Timur. Seni *Brang Wetan* meliputi: Nganjuk, Kertosono, Jombang, Mojokerto, Surabaya, Malang, bahkan sampai Probolinggo dan Lumajang.

<sup>2</sup> *Surabayan* dari kata *Suroboyo* (Jawa) mendapat akhiran (*an*) dibaca *Suroboyonan*. Kebiasaan dalam bahasa Jawa, kata yang berakhir huruf hidup --*nglegena*--(Jawa) kemudian mendapat akhiran --Jawa -- *penambang*-- (*an*), cara membaca dihilangkan huruf akhir pada kata tersebut. *Suroboyonan* atau *Surabaya*, cukup dibaca *Surabayan*. Kata *Surabayan* menunjukkan berasal dari Surabaya, atau ciri khas (gaya) Surabaya, jadi, tari *Ngrema Surabayan* adalah tari Ngrema berasal dari, tumbuh, dan memiliki ciri khas (gaya) khusus yang dikenal dari Surabaya. Pengertian ini juga berlaku bagi tari *Ngrema Jombangan*, *Ngrema Malangan* dan seterusnya.



penyematan nama pemilik gaya, semisal; gaya *Ngrema Surabayan Cak*<sup>3</sup> Munali Patah, gaya *Ngrema Jombangan Cak Bolet*, gaya *Ngrema Malangan Cak Khatam AR.*, dan gaya *Ngrema Maduran Cak Anwar*. Namun para pelaku tari Ngrema cukup menyebutnya *Ngrema Surabayan*, *Ngrema Jombangan*, *Ngrema Malangan*, dan *Ngrema Maduran*, dan atau Ngrema Munali Patah, Ngrema Bolet, Ngrema Ali Markasan dan lainnya. Beragam tari Ngrema, selain terus tumbuh di wilayah gaya, tari Ngrema berkembang di Mojokerto, Gresik, Sidoarjo, Probolinggo, Lumajang, Bondowoso, Blitar, dan daerah lain di Jawa Timur bagian timur. Tari Ngrema juga berkembang di Jawa Timur sebagian wilayah barat seperti; Kertosono, Kediri, Nganjuk, Magetan, dan Madiun.

Satu hal yang menarik dari tari Ngrema adalah, penyajiannya memiliki “pesona”<sup>4</sup>. Pesona tari Ngrema oleh khalayak dirasakan sebagai tontonan yang menghibur. Penari Ngrema generasi yang lebih muda memandang “pesona” tari Ngrema sebagai wujud kekaguman dan selanjutnya dijadikan acuan membangun kepenarian Ngrema yang

---

<sup>3</sup> *Cak* dari kata *Cacak*, adalah bentuk sapaan bahasa Jawa di Jawa Timur. Bentuk sapaan *cacak* untuk menyapa orang yang lebih tua (laki-laki) pada komunikasi yang akrab dan amat populer di lingkungan komunitas Brang Wetan misalnya; *Cak Kartolo*, *Cak Durasim*, *Cak Wardoyo*, dan seterusnya. Sebutan *Cak* sejajar dengan kata *Mas* untuk wilayah budaya di Jawa Tengah, dan *Abang* untuk wilayah budaya di Jawa Barat.

<sup>4</sup> Sumandiyo Hadi dalam tulisannya (2017, 17) menyebut Pesona sebagai daya pikau atau daya takjub yakni ketakjuban disebabkan sensasi atau keanehan karena sentuhan emosional (dalam gerakan-gerakan tari) yang bisa menakjubkan penonton. Ketakjuban dalam tari Ngrema karena pertunjukan tari Ngrema mampu memikat dan mengikat penonton hingga tumbuh rasa kagum yang menyebabkan penonton bertahan tidak meninggalkan penyajian tari Ngrema.



sedang dirintis. Oleh sebab itu, setiap tari Ngrema mendapatkan generasi baru sebagai penerus tari Ngrema yang dikagumi.

Tari *Ngrema Surabayan* Munali Patah adalah sebuah contoh tari yang terinspirasi oleh *Cak Subur* sebagai *pengremen* yang pertama kali menginterpretasi tokoh Cakraningrat ke dalam tari Ngrema, kendatipun perwujudan karakter masih sebatas pada busana yang dianggap mencirikan busana sosok Cakraningrat. Munali patah merupakan *pengremen* yang pertama memulai menampakkan karakter Cakraningrat pada tari Ngrema dengan menggunakan gerak dan busana. Selanjutnya wujud karakter tari Ngrema yang ditarikan Munali Patah dikatakan sebagai tari *Ngrema Surabayan* dan mendapatkan simpati dari penari Ngrema generasi berikutnya, seperti; *Cak Sutrisno*, *Cak Sukis* Indrakusuma, *Cak Marsudi Utomo*, *Cak Maulan Joko Pitono*, dan *Cak Kun Hadi Wasito*. Demikian pula tari *Ngrema Jombangan* Ali Markasan merupakan kelanjutan dari *Ngrema Jombangan Bolet* yang sudah ada sebelumnya. Pada waktu berikutnya tari *Ngrema Jombangan* Ali Markasan diteruskan oleh *Cak Purnomo*, *Cak Misdi*, dan *Cak Setiawan*. Kendatipun mengacu pada tari Ngrema sebelumnya, ciptaan baru tari Ngrema oleh generasi muda memiliki pesona yang berbeda-beda karakter dengan ciri khusus individualnya.

Pesona pada tari Ngrema adalah rasa indah yang dapat diketahui dari kualitas teknik<sup>5</sup> dan kualitas ekspresi penarinya. Kualitas teknik tari Ngrema terdapat pada koreografi dan unsur-unsurnya. Kualitas ekspresi terdapat pada potensi penjiwaan penari Ngrema yang menyebabkan sajian tari Ngrema dapat dirasakan *urip*<sup>6</sup> (Wibisono, wawancara 16 September 2016). *Urip* sebagai wujud ungkapan, menyentuh hayatan penonton melalui getaran rasa yang mengalir pada gerak. Penari Ngrema yang mampu memberi *urip* pada sajian tari Ngrema dikatakan oleh penghayat sebagai *pengreman*<sup>7</sup>. (Wibisono 2015, 6).

Perihal *urip* dalam tari Ngrema, Agus Tasman menyatakan:

Pelaksanaan teknik gerak dan ekspresi untuk mendapatkan kemampuan menjadi *pengreman* itu dilakukan secara sungguh-sungguh dan membutuhkan waktu lama, bertahun-tahun, bahkan diabdikan dirinya seumur hidup. Pengertian sungguh-sungguh menyangkut keseriusan dalam tindakan untuk menjalani teknik gerak dan ekspresi ketika menari

<sup>5</sup> Teknik juga dipahami sebagai cara melaksanakan gerak-gerak tari secara tepat untuk mencapai bentuk serta gaya yang dikehendaki (Parani 1986, 55., Hadi 2017.a, 57). Sumandiyo Hadi (2017.a, 48-49) menyebut koreografi sebagai teknik meliputi: 1). teknik bentuk: (*technique of the form*), 2) Teknik medium (*technique of the medium*), 3) Teknik instrumen (*technique of the instrument*). Tiga teknik tersebut merupakan bagian dari koreografi sebagai teknik. Sementara itu koreografi juga merupakan konteks isi, dan koreografi sebagai gaya tari (2017.a, 53-58).

<sup>6</sup> *Urip*, Jawa= hidup berarti *urup*, kudu *urap*, dan *nguripi*. *Urup*, Jawa= cahaya (dalam konteks tari Ngrema—Surabayan-- diartikan sebagai aktivitas yang kharismatik (Supriyanto, 26 September 2017). *Urap*, Jawa = berbaur menuju kesatuan kesenyawaan (*nyawiji*) dalam kehendak (*karep*) berbagai unsur Ngrema dalam penjiwaan *pengreman*. *Nguripi*, Jawa= memberi daya hidup pada penyajian tari Ngrema. *Urip* pada Ngrema Surabayan adalah penyajian (ekspresi) tari Ngrema oleh *pengreman* yang dapat dirasakan kharisma-nya (*greget*) disebabkan penjiwaan, yakni kesatuan atau kesenyawaan (*nyawiji*-nya) seluruh komponen tari Ngrema (gerak, tata busana, musik (dengan pengaturan irama: *kenceng*, *kendho*), dan *kidungan* hingga dapat dirasakan oleh penonton kehadiran *figur imajiner* yang gagah/kepahlawanan (Supriyanto, 29 Mei 2017., Kuku, Tasman, Bambang Sukma Pribadi, Suwarmin, Edy Karya, Hengky, Wibisono, dan Joko Pitono, diskusi, 24 Juli 2018). Santosa (2017, 29) menyebut *urip* --daya hidup-- dalam seni didapat dari penonton melalui penghayatan terhadap teknik dan ekspresi.

<sup>7</sup>Istilah *pengreman* diberikan oleh masyarakat (otoritas) kepada penari Ngrema sebagai bentuk rasa hormat dan kekaguman atas penampilannya di atas pentas. Sebutan *pengreman* bersifat khusus untuk menandai penari Ngrema telah mencapai kualifikasi ideal yang mampu mengangkat nilai budaya masyarakatnya dalam wujud Tari Ngrema. Kualifikasi yang dimaksud adalah penyajian Ngrema yang *urip*.

Ngrema. Kebiasaan melaksanakan teknik gerak dan ekspresi yang serius dalam proses waktu yang panjang membentuk kualitas ungkapan. Oleh sebab itu sangat wajar kalau tari Ngrema yang disajikan *krasa urip* (Tasman, wawancara 23 September 2016).

*Urip* memiliki kesamaan arti dengan hidup pada makhluk hidup, yakni; bernafas dan bergerak (Reality 2008, 286). Agus Mustofa menjelaskan hidup manusia terdiri atas tiga elemen: 1) badan, 2) ruh (roh), dan 3) jiwa. Badan sebagai bagian dari manusia yang tampak berotot, berdaging, berdarah, bertulang, punya susunan saraf, dalam bentuk struktur biologis. Ruh (roh) adalah energi yang menyebabkan manusia hidup, bernafas, bergerak, dan dapat menggerakkan fungsi kehidupan.

Jiwa adalah fungsi kehidupan yang dihidupi oleh roh menuju kesadaran yang berkembang. Kesadaran yang berkembang menyebabkan manusia dapat merasakan, mengerti, memahami pengetahuan, membedakan, dan kebijaksanaan. Badan, roh, dan jiwa akan terus bersatu ketika manusia dalam keadaan hidup, tetapi badan dapat terpisah dari roh dan jiwa. Badan kembali ke asal kejadiannya yaitu tanah, roh dan jiwa menuju kehidupan selanjutnya (Mustofa 2005, 5).

Analogi manusia terhadap tari Ngrema memperlihatkan elemen dasar yang sama dalam membentuk *urip*. Bahwa *urip* dalam tari Ngrema memiliki tiga elemen: 1) wujud tari Ngrema, yakni: rangkaian dan teknik gerak yang terdapat pada tubuh penari, 2) roh yaitu energi mental yang

mengalir dalam teknik gerak dan dapat di-rasa<sup>8</sup>-kan sebagai *greget*<sup>9</sup>, dan 3) jiwa yaitu: kualitas penjiwaan terhadap rangkaian dan teknik gerak untuk diekspresikan dan membentuk karakter serta keindahan (estetik). Ketiga elemen tari Ngrema tersebut dapat dikelompokkan ke dalam dua kategori yakni elemen fisik dan elemen non fisik. Elemen fisik tari Ngrema terdapat pada wujud tari Ngrema meliputi: koreografi, syair *kidungan*, rias wajah, busana, dan musik tari yang melekat pada penari dan kepenariannya. Elemen non fisik tari Ngrema meliputi: *roh* tari, energi yang mengalir dalam gerak, yakni energi mental yang merupakan jiwa tari.

Tari Ngrema sebagaimana pernah dinyatakan Brandon (1967, 329) dan Geertz (2017, 421) “sebagai tarian tunggal yang mengawali pertunjukan Ludruk” berbeda dengan tari Ngrema pada awal pertumbuhannya. Tari Ngrema diduga lahir di Jombang bersama dengan *Ludruk Besutan*<sup>10</sup> selanjutnya dikenal dengan *Ngrema Besutan*. Ngrema *Besutan* terus berkembang menjadi Ngrema *Rena-rena* (Jawa = bermacam-macam jenis gerak) yang menyebar ke berbagai daerah termasuk di

<sup>8</sup> Rasa yang dimaksud dalam pembahasan ini diantaranya adalah rasa gagah, rasa sedih, rasa bahagia dan lainnya yang menyangkut rasa emosi manusia.

<sup>9</sup> *Greget* adalah vitalitas energi mental yang memancar ke permukaan dari totalitas dan intensitas penari, “vitalitas gairah” sebagai roh tari di-rasa-kan penonton berupa getaran-getaran --energi-- yang mengalir pada gerak, memberi kekuatan pada kehidupan (*urip*) tari (Tasman, wawancara 23 September 2016).

<sup>10</sup> *Ludruk Besutan* yang selanjutnya dikenal dengan nama *Ludruk Lerok* adalah pertunjukan teater tradisional di Jawa Timur yang terdiri atas tiga peran: Besut, Asmunah, dan Man Jamino (Wibisono 1982, 13).

Surabaya. Tari Ngrema yang berkembang di Surabaya disebut *Ngrema Perjuangan* karena mengikuti arus pergerakan perjuangan kemerdekaan.

Perubahan bentuk tari Ngrema di Surabaya dimotivasi oleh cerita Ludruk. Peacock dalam penelitiannya menceritakan, bahwa Ludruk selain melakonian adegan-adegan kehidupan sehari-hari (masalah keluarga, suami isteri, perkawinan, dan sebagainya), juga episode perang kemerdekaan serta cerita pahlawan dalam legenda-legenda Madura dan Jawa (Peacock 1967a, 44). Pertunjukan Ludruk yang didahului tari tunggal Madura (Ngrema) ditonton oleh rakyat di pedesaan dan perkotaan yang bercerita tentang perjuangan kemerdekaan, pendudukan Jepang, revolusi dan bersifat satiris tentang keadaan politik dan sosial (Peacock 1967b, 418., Sutarto 2009, 7 dalam Azali 2012, 52).

Pernyataan Geertz, Brandon, dan Peacock perihal Ngrema sebagai tarian tunggal Madura yang menyuarakan kondisi masyarakat, memiliki hubungan logis dengan tari *Ngrema Surabayan*. Tari *Ngrema Surabayan* memperlihatkan karakteristik tokoh heroik dari Madura dan Jawa (Timur) pada masa silam (Bouvier 2002, 134). Fenomena Munali Patah adalah *pengreman*, juga pemain Ludruk yang dikenal sangat baik memerankan tokoh-tokoh pejuang dari Madura dan Jawa (Timur). Peran tokoh dari



Madura yang kerap kali dibawakan adalah *Cakraningrat*<sup>11</sup>, *Branjang Kawat*<sup>12</sup>, dan *Sakerah*<sup>13</sup>. Sementara itu, tokoh dari Surabaya yang juga diperankan adalah *Sawunggaling*<sup>14</sup>.

Karakter dan keindahan tari *Ngrema Surabayan* tampak sekali mengekspresikan nilai kepahlawanan sosok ideal dari Madura dan Surabaya yang dilakonkan dalam Ludruk. Sosok pejuang lokal yang diidealkan oleh masyarakat kemudian diidolakan, selanjutnya diwujudkan kembali melalui kegiatan tari. Fakta empiris tersebut menjadi peletak dasar bahwa tari *Ngrema Surabayan* merupakan perwujudan hasil interpretasi *pengreman* terhadap tokoh pejuang lokal ideal yang diidolakan.

Penggambaran kepahlawanan pejuang lokal dalam tari *Ngrema* dijilamkan melalui figur, di antaranya; *Cakraningrat* sebagai *priyayi* yang santun, *Branjang Kawat* sebagai tokoh legenda yang tangkas dalam berjuang, *Sakerah* yang gemar membantu kesulitan atas manusia sesamanya, dan *Sawunggaling* mewakili generasi muda yang cakap. Perwujudan karakter secara kinestetik dapat diidentifikasi melalui rasa gerak pada tubuh dan anggota-anggota tubuh penari. Empat bagian

---

<sup>11</sup> *Cakraningrat* merupakan nama gelar bangsawan Madura merupakan hadiah anumerta dari Sultan Agung penguasa Mataram. Gelar diberikan sebagai bagian dari kebijakan menyatukan seluruh Jawa di bawah Panji-panji Mataram (1624) (Rifai, 2007:34-35).

<sup>12</sup> *Branjangkawat* merupakan tokoh legenda dari Madura.

<sup>13</sup> *Sakerah* dalam lakon Ludruk diceritakan sebagai tokoh dari kalangan masyarakat Rembang Bangil memiliki karakter Madura yang memperjuangkan nasib kaum buruh dalam penindasan ekonomi di pabrik gula perusahaan milik Belanda di Jawa (Bangil Pasuruan Kabupaten).

<sup>14</sup> *Sawunggaling* diceritakan dalam Ludruk sebagai *pangeran* muda, anak dari Jayengrana (*Tumenggung* Surabaya) yang menentang penjajah Belanda.

tubuh yang terbagi pada: kepala, lengan dan tangan, torso, tungkai dan kaki merupakan sarana menghadirkan gerak, teknik, dan kinestetiknya untuk menciptakan karakter dan keindahan.

Pada aspek gerak, fenomena Patah, oleh Wahyudiyanto (2004, 99) dikatakan, karakter tari *Ngrema Surabayan* tampak lugas, tegas, sigap, tegap dan dinamis karena diambil dari gerakan *pencak silat*<sup>15</sup>. Pada aspek rupa ditampilkan pada penataan rias dan busana, pada aspek suara diwujudkan melalui lantunan *kidungan* dan lagu *gendhing*. Aspek pandang dengar tersebut menghadirkan kesan figur tokoh yang dapat dirasakan gagah, anggun berwibawa. Sementara itu, semangat yang dinamis tercermin dalam kesatuan gerak dan gending *Jula-juli*<sup>16</sup> *Surabayan* dan *Gendhing Krucilan*.

Tari *Ngrema Surabayan* Munali Patah tumbuh di Surabaya, demikian pula *Ngrema Jombangan* yang memiliki karakter berbeda dengan *Ngrema Surabayan* berkembang di wilayah Jawa Timur bagian barat dan Surabaya. Fakta yang dapat dilihat adalah terdapat generasi muda yang melanjutkan *Ngrema Surabayan* dan *Ngrema Jombangan*. Nama *pengreman* seperti: *Cak Timan*, *Cak Sutrisno*, *Cak Sukis Indrakusuma*, *Cak Marsudi*

---

<sup>15</sup> Pencak silat yang dimaksud dalam tulisan ini adalah beladiri tradisional Madura. Pencak silat sebagai produk budaya dipelajari dari cara melakukan kontak fisik meliputi: gerakan penyerangan, pertahanan, dan penghindaran. Pencak silat diperlukan sebagai kelengkapan seseorang untuk melindungi diri dari kontak fisik pihak luar, selanjutnya pencak silat pada saat sekarang ini menjadi olah raga bela diri.

<sup>16</sup> *Gendhing Jula-Juli* merupakan gending khas pada pertunjukan Ludruk untuk mengiringi satu lakon, yang dimulai dari: tari *Ngrema*, *tandhak*, *lawak*, dan *lakon*.

Oetomo, *Cak Maulan* Joko Pitono dan *Cak Kun Hadi* Wasito, adalah penerus *Ngrema Surabayan Munali Patah* dengan karakter dan keindahan yang berbeda. Perbedaan karakter dan keindahan ini, orang kadang menyebut sebagai *Ngrema Mojokertan* karena *pengremen* dari Mojokerto. Dikatakan *Ngrema Sidoarjan* karena *pengremen* dari Sidoarjo, tetapi bentuk, struktur dan vokabuler ragam gerak adalah *Ngrema Surabayan Munali Patah*.

*Ngrema Jombangan Bolet*<sup>17</sup> diteruskan ke dalam dua kecenderungan. Kecenderungan pertama adalah *Ngrema Jombangan* yang mengikuti Bolet, yakni: *Cak Pasik*. Kecenderungan kedua adalah *Ngrema Jombangan Bolet* yang dikembangkan Ali Markasan menjadi *Ngrema Jombangan Ali Markasan* dan diteruskan oleh *Cak Misdhi*, dan *Cak Setiawan*. Penerusan *Ngrema* tersebut merupakan bentuk kekaguman penari *Ngrema* muda terhadap *pengremen* pendahulunya. Sikap kagum menciptakan karakter dan keindahannya sendiri.

Tari *Ngrema Surabayan Cak Toebi*, *Ngrema Malang Cak Khatam AR.*, *Ngrema Maduran Cak Anwar* tidak peneliti bahas dalam penelitian ini karena tidak eksis di Surabaya. Terdapat pula tari *Ngrema* di luar

---

<sup>17</sup> Bolet, nama sebenarnya adalah Sastra Amenan, dipanggil Parman. Lahir di Dukuh Tawang Sari Desa Sengon, Kecamatan Tawang Sari, Kabupaten Jombang sekitar tahun 1918. Kemampuan *ndagel* (*ngelawak*) dalam Ludruk mendapat julukan Bolet. Kemampuan menari hasil ciptaannya dipanggil Amenan Bolet. Namun kepopulerannya dalam menari *Ngrema*, selanjutnya dikenal luas dengan sebutan *Ngrema Bolet* atau *Ngrema Boletan*. Tari *Ngrema Bolet* atau *boletan* merupakan perpaduan gerak wayang orang (*Cakil*) dipadukan dengan tari Jaranan dan gerak tari *Ngrema* pada umumnya menjadi tari *Ngrema Boletan* dengan karakter gagah dan jenaka ([www.infobudaya.com](http://www.infobudaya.com) 25 Juni 2018, diunduh 30 Juni 2019).

keempat gaya sebagaimana disebutkan yakni Ngrema tunggal putri, *Ngrema Tembel*<sup>18</sup> dan *Ngrema Gandrung*<sup>19</sup>. Jenis tari Ngrema yang disebutkan terakhir ini berbeda cara penyajian dan tumbuh di beberapa daerah di luar Surabaya. Penelitian ini difokuskan pada tari *Ngrema Surabayan* karakter Cakraningrat.

Tari *Ngrema Surabayan* yang acapkali dipentaskan di Surabaya menginspirasi para pengguna seni tari, selanjutnya dimanfaatkan untuk kebutuhan memenuhi berbagai kepentingan. Strategi mengadaptasi kepentingan melahirkan pemadatan dan penciptaan kembali tari Ngrema yang pendek dalam durasi pertunjukannya. Penciptaan tari *Ngrema Surabayan* bentuk padat merupakan bentuk respon estetik, yaitu perpaduan ragam gerak dari berbagai tari Ngrema. Pemadatan dan penciptaan tari Ngrema baru dimanfaatkan untuk materi pendidikan seni (tari), kebutuhan festival-festival, pentas tari, kelengkapan seremonial upacara kenegaraan (di tingkat lokal) dan untuk kepentingan kemasyarakatan.

---

<sup>18</sup> *Ngrema tembel* atau *Ngrema Sawyer* berkembang dalam ludruk di Jember dan Ludruk di Madura (Rukun Santosa). Tumbuh berkembang mulai tahun 1997 dengan tarip Ludruk lima juta (5.000.000) kekurangannya ditutup melalui saweran dari penonton. *Ngrema Tembel* merupakan jenis Ngrema yang pertunjukannya disajikan dua atau empat penari perempuan berbusana Ngrema laki-laki dengan penataan koreografis. *Ngrema Tembel* terus berkembang pada pertunjukan tayub, wayang kulit. *Ngrema Surabayan* sebagai orientasi gaya tetapi diteruskan pada gerakan tayub dengan penguasaan gending tayub yang beragam sebagai pelayanan atas permintaan penonton (*penyawer*) sehingga penyajian relatif panjang dipengaruhi oleh seberapa jumlah permintaan penonton.

<sup>19</sup> *Ngrema Gandrung* terinspirasi nama tari Gandrung Banyuwangi. Disajikan berpasangan putra dan putri yang ditemakan putra sedang pendekatan kepada putri untuk mendapatkan penerimaan rasa suka.

Pola pengembangan dalam bentuk pemadatan tari Ngrema menyebabkan kuantitas pertunjukan menjadi tinggi karena jumlah pelaku berkembang pesat. Pertunjukan tidak lagi individual tetapi dalam bentuk kelompok kecil dan bahkan kelompok besar. Ngrema selanjutnya dijadikan tari unggulan di Jawa Timur. Surabaya sebagai kota pahlawan juga menyematkan tari Ngrema sebagai tarian yang bertema kepahlawanan<sup>20</sup>, berikutnya Ngrema dijadikan pula sebagai identitas budaya bagi kota Surabaya.

Kesemarakkan pertunjukan tari Ngrema memacu perkembangan pada wilayah ilmu pengetahuan. Kajian-kajian tentang tari Ngrema bermunculan di berbagai strata. Penggiat seni tari, mahasiswa, dan juga para pengajar yang memiliki kompetensi pada bidang tari melakukan kajian tari Ngrema. Kajian difokuskan pada; pemetaan, perkembangan, persebaran, gaya, bentuk dan struktur, pemadatan, pengaruh eksternal, identifikasi pelaksanaan teknik, kepenarian, biografi *pengreman*, dan fungsi tari Ngrema. Perkembangan wilayah kajian ini memiliki kemanfaatan informasi sehingga antara penyajian dan pengetahuannya saling melengkapi pemahaman tentang tari Ngrema.

Keberadaan tari *Ngrema Surabayan* sebagai pertunjukan sekaligus pengetahuan, mendorong peneliti berasumsi bahwa tari *Ngrema Surabayan*

---

<sup>20</sup> Tema kepahlawanan tari *Ngrema Surabayan* terinspirasi cerita Ludruk yang herois mengungkapkan nilai semangat perjuangan masyarakat Surabaya dan sekitarnya. (Wahyudiyanto, 2008, ISI Solo Press).



yang gagah, *anteng*, anggun berwibawa dengan karakter lugas, tegas, sigap, dan dinamis dibentuk oleh kondisi budaya masyarakat pada situasi sosial politik<sup>21</sup> yang sedang berlangsung. Politik perjuangan yang dapat menimbulkan ingatan masa lalu pada *pengreman* terhadap para pejuang lokal, menggerakkan daya ciptanya hingga mampu mewujudkan tari *Ngrema Surabayan* dengan bentuk dan karakter khas Surabaya. `

Tari *Ngrema Surabayan* dapat dirasakan *urip* dimungkinkan karena garap unsur pada elemen-elemen tari *Ngrema* senyawa dalam proses penyajiannya. Senyawa dalam arti menyatunya seluruh unsur dan elemen ketika proses penyajian tari *Ngrema Surabayan* berlangsung. Elemen fisik dan elemen non fisik mempribadi (*kasalira*) dalam teknik kepenarian membuahakan ekspresi tari *Ngrema Surabayan* sehingga dapat dirasakan gagah, tenang, anggun berwibawa, menciptakan karakter lugas, tegas, sigap dan dinamis (Wahyudiyanto, 2008, 9). Disampaikan di sini bahwa tari *Ngrema Surabayan* dikatakan *urip* apabila dapat dirasakan tokoh pahlawan ideal lokal Madura dan Jawa Timur (yang selanjutnya dikenal sebagai tokoh pejuang dari Surabaya) seakan hadir pada penyajian tari *Ngrema Surabayan*.

Fakta pada pertunjukan tari *Ngrema Surabayan*, menstimulasi peneliti untuk membaca *urip* sebagai fenomena, yaitu fenomena

---

<sup>21</sup> Sosial politik yang dimaksud pada tulisan ini adalah situasi masyarakat Surabaya yang sedang berjuang merebut dan mempertahankan kemerdekaan politik atas pendudukan Belanda dan selanjutnya Jepang sebelum tahun 1942 hingga tahun 1945.

penghayatan seseorang atau sekelompok orang menanggapi penyajian tari Ngrema. Ungkapan kata *urip* sebagai bahasa lokal terus menerus membentuk *habitus* masyarakatnya hingga mencapai tingkat kewajaran yang senyap menyimpan makna vitalitas dan kualitas kepenarian dalam penyajian tari Ngrema. Pembacaan *urip* pada peristiwa ilmiah selanjutnya memiliki makna kesadaran tentang pengetahuan masyarakatnya yang tersembunyi dalam ungkapan kebahasaan. Makna tersirat tidak hanya dari "isi", teknik, dan artistik sebagai praktek tari yang teramati dalam penyajian, tetapi memasuki wilayah konsep dan ekspresi kultural yang dibentuk oleh sistem sosial, menyangkut; ideologi, spiritual, psikologis, politik, dan identitas, yang keseluruhannya mewujud dalam tari *Ngrema Surabayan* yang *urip*. Penelitian ini selanjutnya diberi judul, ***Urip dalam Tari Ngrema Surabayan: Konsep Teknik, Kinestetik, dan Bentuk Estetik.***

Judul penelitian ini mengarahkan topik kajian pada: komponen-komponen tari, kemampuan kepenarian *-pengreman-*, kualitas teknik dan kinestetik dalam penyajian, dan konsep keindahannya. Atas dasar topik tersebut maka wilayah kajian dipetakan, meliputi; 1) konstruk teknik dan nilai estetik pada unsur-unsur tari dalam membangun konstruk kinestetik. 2) Kinestetik sebagai kualitas rasa gerak merupakan capaian tahap lanjut yang mempunyai peran bagi kepenarian tari *Ngrema Surabayan*.

Berikutnya adalah 3) menjelaskan *urip* sebagai capaian kualitas keindahan ideal tari *Ngrema Surabayan* dari sisi entitas dan identitas. Bahwa *urip* merupakan capaian *pengreman* melalui cara melakukan proses penghayatan terhadap kesatuan unsur teknik dan tema-tema budaya yang tercurah ke dalam ekspresi. Bagaimana *urip* merupakan capaian *pengreman* melalui proses menubuh atas interaksinya dengan dunia (luar dan dalam) yang mengakumulasi ke dalam pola-pola bentuk: gerakan, suara, dan rupa itu tampak terjiwai dalam penyajian tari *Ngrema*, dan 4) menjelaskan mengapa kesatuan dalam kemanunggalan (*senyawa*) teknik, estetik, kinestetik, yang *kasalira* ke dalam tubuh *pengreman* tersebut yang menyebabkan penyajian *Ngrema* menjadi *urip*. Teknik, kinestetik dan bentuk estetik merupakan indikator-indikator yang dapat dipersyaratkan sebagai kaidah-kaidah konsep *urip* sebagai entitas dan identitas tari *Ngrema Surabayan*. Kajian pada keempat sub. topik bahasan tersebut menggunakan objek analisis materi tari *Ngrema Surabayan*.

Tari *Ngrema Surabayan* sebagai fokus analisis ditentukan berdasarkan pengetahuan yang diperoleh dari awal kajian tentang pembentukan tari *Ngrema Surabayan* hingga tumbuh dalam spesifikasi karakteristik dan keindahannya. Penentuan fokus analisis dimaksudkan untuk melihat apakah makna dan nilai budaya dijadikan orientasi interpretasi karya tari, dan secara pasti pula untuk mengidentifikasi

apakah karakter dan keindahan yang dibangun oleh situasi dan kondisi masyarakatnya secara teknik, estetik, dan kinestetik dicerminkan oleh penyajian tari *Ngrema Surabaya* yang *urip*. Penelitian ini menjadi penting karena dapat mengenali pemahaman tentang *urip* sebagai konsep kualitas penyajian tari *Ngrema* dan karakteristik tari *Ngrema Surabaya* melalui penjelasan prinsip-prinsip dan kaidah-kaidah teknik, kinestetik, dan nilai keindahan yang dibentuk oleh sistem sosial politik dan budaya masyarakatnya.

### **B. Perumusan Masalah**

Pesona tari *Ngrema Surabaya* yang *urip* dibangun oleh kesatuan elemen teknik dan kinestetik menghadirkan bentuk dan nilai estetik. Teknik tampak pada pelaksanaan elemen-elemen bentuk fisik dalam struktur, kinestetik tampak pada energi mental yang mengalir pada setiap ruas-ruas gerak menghasilkan bentuk dan nilai estetik dalam penyajian tari *Ngrema Surabaya* yang karakteristik. Kualifikasi *urip* diduga dicapai *pengreman* melalui penjiwaan (yang *kasalira*) seluruh elemen teknik kinestetik, dan estetik dalam penyajiannya.

Untuk mendapatkan kejelasan perihal *urip* dirumuskan permasalahan penelitian sebagai berikut.

1. Bagaimana konstruk teknik dan nilai estetik tari *Ngrema Surabaya* ?

2. Mengapa kinestetik mempunyai peran dalam kualitas kepenarian tari *Ngrema Surabayan* ?
3. Bagaimana implementasi konsep *urip* dalam kepenarian tari *Ngrema Surabayan* ?

### **C. Tujuan Penelitian**

Atas dasar pokok persoalan yang telah dirumuskan, penelitian ini memiliki beberapa tujuan yang ingin dicapai, yaitu:

1. Mengkaji konstruk teknik dan nilai estetik tari *Ngrema Surabayan*;
2. Mengeksplorasi dan mengkaji kinestetik yang mempunyai peran dalam kualitas kepenarian tari *Ngrema Surabayan*;
3. Mengkaji secara analitis implementasi konsep *urip* dalam kepenarian tari *Ngrema Surabayan*.

### **D. Manfaat Penelitian**

Manfaat penelitian ini adalah sebagai berikut.

1. Memberikan informasi pengetahuan tentang konstruksi teknik, bentuk dan nilai estetik tari *Ngrema Surabayan*;
2. Informasi ilmiah tentang konstruksi kinestetik yang mempunyai peran dalam kualitas kepenarian tari *Ngrema Surabayan*;
3. Sebagai informasi pengetahuan analitis tentang implementasi konsep *urip* dalam kepenarian tari *Ngrema Surabayan* yang diharapkan dapat memberi kontribusi dalam menumbuhkan dan



mengembangkan tari Ngrema ke depan dan kontribusi pemikiran dalam perkembangan ilmu seni utamanya pada kajian konsep keindahan seni tari nusantara.

### E. Tinjauan Pustaka

Terdapat beberapa kajian yang mengupas, dan mengungkap secara langsung persoalan-persoalan tari Ngrema. Terdapat juga penelitian membahas pertunjukan yang berhubungan dengan tari Ngrema. Penelitian yang membahas dan mengungkap secara langsung persoalan-persoalan tari Ngrema di antaranya, sebagai berikut.

Tribroto Wibisono tahun 1982 menulis buku berjudul “Ngrema”. Tulisan Wibisono menjabarkan arti kata Ngrema, perjalanan asal usul, nilai-nilai ekspresi, struktur, perkembangan gerak, *kidungan* dan karawitan tari, serta tata rias dan busana tari Ngrema. Wibisono memberikan tekanan bahwa semangat perjuangan *arek-arek* Surabaya dan sekitarnya merupakan “isi” tari Ngrema yang terejawantah dalam gerak, karawitan tari, tata rias dan busana serta *kidungan*.

Dalam tulisan Wibisono tersebut, peneliti tidak menemukan petunjuk teknis yang memandu penelitiannya. Pembahasan dijelaskan secara deskriptif sedemikian mengalir tanpa diketahui pula narasumber sebagai rujukannya. Penelitian yang dilakukan tahun 1982 tersebut sudah barang tentu sudah cukup lama jika dibandingkan dengan kondisi tari

Ngrema yang terus tumbuh berkembang hingga saat sekarang ini. Namun demikian tulisan tersebut memberikan informasi awal bagi peneliti untuk menggali lebih mendalam utamanya perihal asal-usul, perkembangan gerak, ide sebagai muatan ekspresi, tata rias, busana, dan *kidungan*.

Penelitian Ngrema yang dilakukan oleh Wahyudiyanto dalam Tesis tahun 2004, berjudul: *Tari Ngrema Surabayan di Surabaya Aspek Politik dalam Tari*. Penelitian ini dilakukan menggunakan perspektif teori perkembangan. Hasil penelitian menghasilkan simpulan bahwa tari *Ngrema Surabayan* yang berada di Surabaya terjadi hubungan sinergi dengan keadaan sosial politik di Surabaya dan sekitarnya. Masa pergolakan politik kemerdekaan dan masa mempertahankan kemerdekaan yang di dalamnya melibatkan peran rakyat dan perkumpulan Ludruk berjuang menuju dan mempertahankan kemerdekaan. Ludruk dan Ngrema yang menyuarakan makna kepahlawanan mengisi ruang estetik tari Ngrema sehingga *Ngrema Surabayan* lebih kental ekspresi kepahlawanan. Penelitian ini dapat diambil manfaat informasinya, bahwa unsur eksternal dalam budaya seni tari mampu memberikan warna terhadap perilaku dan ekspresinya. Informasi ini akan digunakan sebagai dasar untuk menggali lebih dalam aspek kesejarahan dan karakteristik tari *Ngrema Surabayan*.

Retnayu Prasetyanti dan Trisakti, pengajar pada Universitas Negeri Surabaya (UNESA) pada tahun 2009 dan diteruskan tahun 2010 meneliti tari Ngrema dengan judul penelitian: Pengemasan Tari Rema Ludruk Sebagai Strategi Pengembangan Seni Tradisi di Tengah Modernisasi Masyarakat. Objek penelitian tari Rema difokuskan pada kelompok Ludruk Irama Budaya, namun beberapa kelompok ludruk lain seperti Karya Budaya dari Mojokerto, Ludruk Budi Wijaya dari Jombang, serta Ludruk Gema Tribrata dari Madiun cabang Surabaya juga dijadikan kajian sebagai pembandingan karena tiga kelompok Ludruk sebagaimana disebutkan terdapat penyelenggaraan pertunjukan di wilayah kajian yaitu Surabaya barat. Tari Rema Ludruk meliputi Rema putra tunggal, tari Rema Putri tunggal, dan Rema putri kelompok (tembel).

Menurut hemat penulis, hasil penelitian lebih tepat dikatakan sebagai pemetaan konstruksi tari Rema dari pada pengemasan yang berdampak pada durasi waktu. Hal ini dibuktikan dari realitas tari Ngrema Ludruk yang sesungguhnya dibentuk oleh kreativitas personal penarinya. Pendalaman saya terhadap hasil penelitian lebih dapat melihat pada laporan tentang konstruksi struktur pertunjukan dan tata urutan gerak yang secara umum lazim dilakukan oleh penari-penari Ngrema Ludruk.

Klarifikasi yang penulis lakukan kepada peneliti bersandar pada pernyataan yang dilontarkan, bahwa sesungguhnya bukan pengemasan

tetapi lebih tepat adalah pemetaan tentang struktur dan tata urutan gerak pada Ngrema Ludruk. Keseluruhan laporan penelitian memberikan informasi yang berarti bagi saya adalah tentang gaya Ngrema di antaranya adalah Ngrema gaya Surabaya dan Ngrema gaya Jombang yang secara elementer dapat diidentifikasi dari: gerak, teknik, dan pola lantainya, busana, *kidung*, dan *gending jombangan*.

Pada tahun 2015 Wibisono menerbitkan buku berjudul: *Tari Ngrema Catatan dari Panggung ke Panggung*. Beberapa bahasan diketengahkan meliputi, perkembangan tari Ngrema, Ngrema dalam berbagai bentuk pemanggungan, Ngrema dalam periodisasi, gaya Ngrema, nama-nama sikap gerak, dan prinsip-prinsip teknik yang difungsikan sebagai panduan dasar gerak tari Ngrema. Dalam buku tersebut juga tidak didapati kerangka konseptual sebagai panduan untuk menjelaskan beberapa istilah penting seperti gaya, periodisasi dan perkembangan. Sebagai hasil pengamatan dan pengalaman mengikuti perjalanan pertunjukan Ludruk dari waktu ke waktu, Wibisono bertemu dengan para pelaku Ngrema, berdiskusi, partisipasi dalam pertunjukan, mencatat. Hasil pengalaman selanjutnya ditulis dalam bentuk buku. Tulisan Wibisono dapat diambil manfaat terutama informasi perihal periodisasi Ngrema, dan prinsip-prinsip dasar menari Ngrema yang dapat dipergunakan sebagai bagian dari instrumen analisis.

Penelitian berikutnya dilakukan oleh para pengajar (dosen) Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta Surabaya. Hasil penelitian diterbitkan tahun 2015 dalam sebuah buku berjudul: *Tari Rema di Surabaya: Dari Terob, Tobong, Menuju Ruang Kelas*. Buku tersebut berisi beberapa topik penelitian Ngrema di antaranya: Tari Rema dari Panggung Ludruk, Struktur Koreografi: Analisis Bentuk dan Karakter, Tari Ngrema Koreografi Terob, Tobong, dan Gedhong, Koreografi Ngrema, dan Pemadatan Rema Munali Patah. Koreografi Ngrema tulisan Tri Broto Wibisono cukup mendapat perhatian penulis.

Menurut hemat saya, hal penting pada tulisan Wibisono adalah penjelasannya tentang bentuk dan sikap tubuh pada tari *Ngrema Surabayan, Malangan, Jombangan, dan Maduran* yang berbeda satu dengan lainnya. Hal penting lain adalah uraian rinci perihal struktur tari Ngrema, teknik gerak, dan penyajian tari Ngrema Ludruk yang mengedepankan konsep *seniti*<sup>22</sup>. Manfaat penelitian tersebut memberikan informasi kepada saya tentang bentuk, sikap dasar gerak, dan prinsip-prinsip teknik dasar tari Ngrema yang dideskripsi secara rinci dan teliti memberikan pengetahuan tentang elemen-elemen tari Ngrema.

---

<sup>22</sup> *Seniti* berasal dari nama orang dari Kediri, adalah awak pemain Ludruk. *Seniti* kemudian di dialihbahasakan dalam bahasa Jawa seni dan hati, yang diterjemahkan sebagai daya hidup dalam bentuk rasa keindahan dari hati *pengreman* yang mengalir pada gerak tari. *Seniti* kemudian merupakan modal kesucian dan kejernihan hati di dalam menjalani kehidupan dalam berkesenian Ngrema dalam Ludruk.



Penelitian pertunjukan yang terkait dengan tari Ngrema, di antaranya sebagai berikut.

James L Peacock 1968 dalam buku *Rites of Modernization: Symbolic and Social of Indonesian Proletarian Drama* menyampaikan paparan kritis tentang struktur pertunjukan Ludruk. Hal-hal yang dibahas dalam buku tersebut meliputi kaidah-kaidah estetika pertunjukan, perkembangan bentuk, dan “isi” pertunjukan Ludruk yang secara kontekstual menjadi ekspresi sistem sosial dan budaya masyarakat pendukungnya. Perspektif buku ini adalah menunjukkan keterlibatan negara dan politik negara yang menyebabkan ludruk terbelah menjadi dua tema yang berbeda: Nasionalisme dan kerakyatan (*marhaenisme*).

Hal menarik dalam penelitian Peacock adalah tema-tema Ludruk dan Ngrema yang merupakan produk dari afiliasi antara kesenian dengan lembaga-lembaga negara dan masyarakat menghasilkan heroisme dan nasionalisme dalam kesenian. Penelitian ini tidak membahas tari Ngrema secara rinci, namun terdapat informasi cukup penting tentang tema Ngrema sebagai cerminan heroisme masyarakat Jawa Timur. Informasi ini bermanfaat bagi penulis untuk mempertajam perspektif kajian *urip* pada tari *Ngrema Surabayan* yang didasari vitalitas penyajiannya.

Henricus Supriyanto 1992 dalam buku yang berjudul *Lakon Ludruk Jawa Timur*, membahas lakon Ludruk yang dibedakan menjadi empat (4)

kategori: 1) lakon tragedi, 2) lakon komedi, 3) lakon melodrama, dan 4) lakon *farce*. Bentuk dan struktur Ludruk, fungsi, dan peranannya dalam kehidupan masyarakat juga dibahas. Menginformasikan tari Ngrema yang merupakan tarian pembuka pertunjukan Ludruk, tema awal dan persebarannya, namun tidak mengkaji secara spesifik bagaimana Ngrema yang berkualitas. Informasi tentang tari Ngrema dalam buku Supriyanto bermanfaat untuk melihat Ngrema dari "isi" tema, struktur dan ragam gerak.

Kasiyanto Kasemin tahun 1999 dalam buku berjudul *Ludruk sebagai Teater Sosial*, membahas Ludruk dan masalahnya. Pasang surut Ludruk Jawa Timur, struktur pementasan Ludruk, Ngrema sebuah tari khas Jawa Timur, peran Ludruk dalam Pembangunan, sastra Ludruk, dan Ludruk sebagai teater sosial. Pada bagian tari Ngrema, tulisan Kasemin diarahkan pada karakteristik, *adeg*, dan sastra *kidungan* khususnya syair *kidungan* yang bernilai perjuangan dan muatan pesan-pesan pembangunan. Penelitian Kasemin ini tidak secara khusus menelaah konsep Ngrema dari sisi penyajian seperti penelitian yang dilakukan ini. Namun demikian informasi tentang *adeg*, karakteristik tari Ngrema memberi sumbangan pikiran untuk dibandingkan dengan keadaan tari Ngrema yang berkembang saat sekarang ini. Hasil perbandingan bermanfaat untuk

menguatkan karakteristik tari Ngrema sebagai unsur bangunan perspektif kajian yang dilakukan dalam penelitian ini.

Henricus Supriyanto tahun 2012 menerbitkan buku berjudul: *Postkolonial Pada Lakon Ludruk Jawa Timur*. Buku tersebut disunting dari disertasinya sendiri pada tahun 2006 berjudul: “Lakon Sarip Tambakya dalam Seni Pertunjukan Ludruk, Analisis Wacana Post Kolonial”. Isi buku tidak diketemukan pembahasan tari Ngrema. Gambar foto tari Ngrema ditampilkan untuk kebutuhan melengkapi Analisis wacana pada aspek busana tari Ngrema sebagai teks seni pertunjukan pasca kolonial. Lakon Sarip Tambakya pada Ludruk Radio Republik Indonesia (RRI) Surabaya yang dipentaskan pada tahun 1974 disandingkan dengan lakon yang sama pada Ludruk Malinda Malang untuk dicari warna hegemoninya.

Ludruk RRI binaan pemerintah dan Ludruk Malinda yang konvensi kerakyatan terdapat perbedaan dalam merepresentasi lakon yang dimaksud. Ludruk RRI memiliki kecenderungan kuat pada pesan nasionalisme oleh pemerintah kepada rakyat. Ludruk Malinda, kemas ketokohan Sarip lebih natural pada kekuatan perlawanan personal dan dikemas dengan candaan-candaan pada aspek dialogisnya. Inti sari dari sifat nasionalisme Ludruk RRI adalah kekuatannya membangun imajinasi kepahlawanan yang dapat memberi pengaruh pada Ngrema Surabaya.

Henricus Supriyanto tahun 2018 menerbitkan buku berjudul: *Ludruk Jawa Timur Dalam Pusaran Jaman*. Buku tersebut membahas perkembangan Ludruk sejak jaman Lerok ngamen, teater halaman, Lerok masa kebangkitan nasional ke zaman Jepang, lerok sebagai propaganda politik, pembangunan, hingga pada Ludruk masa kini. Hal lain yang dibahas adalah komponen utama penyajian Ludruk, identitas lakon, travesti dan lawak. Ciri dan fungsi pementasan Ludruk sebagai media perjuangan dan media kritik sosial masyarakat juga menjadi pembahasan. Lakon konvensional dan ragam cerita atau peristiwa yang terjadi di masyarakat yang diangkat ke dalam lakon Ludruk juga dijadikan bidikan analisis terutama dalam hal bahasa, baik bahasa tutur lakon maupun bahasa dalam *kidungan*. Perkembangan mutakhir tentang Ludruk Radio dan Ludruk televisi juga dibahas sebagai bentuk aktualisasi Ludruk terhadap penyesuaian zaman. Tari Ngrema putri Malangan sebagai perkembangan tari Beskalan merupakan sarana untuk menghormati Sang Murbeng Dumadi. Tari Ngrema Putra Masa kini Gaya Jombangan dan Malangan yang difungsikan sebagai hiburan kepada masyarakat.

#### **F. Kerangka Teoretis**

Penelitian Tari *Ngrema Surabayan* ini secara fundamental memerlukan satu perspektif keilmuan. Berdasarkan sifat topik kajian dan karakteristik rumusan masalah yang diajukan, penelitian ini

menggunakan pendekatan etnokoreologi. Etnokoreologi oleh Ahimsa Putra (2007, 104) dikatakan sebagai sebuah cabang ilmu pengetahuan dalam antropologi, atau oleh Sedyawati (2007, 70) disebut sebagai antropologi tari, merupakan pendekatan multidisipliner yang menekankan kajian tari pada aspek tekstual dan kontekstual (Soedarsono 2001, 14-15). Tekstual tari adalah bentuk yang tampak pada tari sedangkan kontekstual tari meliputi berbagai hal yang melandasi keberadaan tari seperti: kesejarahan, filosofi, psikologi, spiritual, linguistik, filologi, fisiognomi bahkan perbandingannya (Soedarsono 2001, 15). Tari *Ngrema Surabayan* sebagai sebuah teks kebudayaan terlahir dari kondisi tertentu masyarakat di Surabaya dan sekitarnya menghasilkan karakter dan keindahan khas menunjukkan hubungan kesenian tari dengan konteks budaya masyarakatnya.

Kesenian sebagai teks dan konteks budaya masyarakatnya, Sedyawati (1981, 53) menyatakan: Seni pertunjukan tradisional Indonesia berangkat dari kondisi tempat ia tumbuh dalam lingkungan-lingkungan etnik yang berbeda satu sama lain. Keberlangsungan dari suatu kesenian akan ditentukan oleh lingkungan-lingkungan etnik seperti dalam tata cara atau adat yang merupakan hasil kesepakatan bersama secara turun temurun berkenaan dengan perilaku.



Sejalan dengan pemikiran Sedyawati perihal kaitan seni dengan masyarakat, Kayam menyatakan sebagai berikut.

Konteks kebudayaan kesenian adalah sistem budaya merupakan manifestasi dari keadaan masyarakatnya. Bentuk kesenian yang lahir dari sistem budaya adalah cerminan dari kondisi sosial masyarakat yang nyata. Tersebab itu kesenian tidak pernah berdiri lepas dari masyarakatnya. Sebagai salah satu dari kebudayaan, kesenian adalah ungkapan kreativitas dari kebudayaan itu sendiri. Masyarakatlah yang menyangga kebudayaan, dengan demikian kesenian adalah mencipta, memberi peluang untuk bergerak, memelihara, menularkan, mengembangkan untuk kemudian dapat memperbaharui kebudayaannya. (Kayam 1985, 24).

Tari *Ngrema Surabayan* memiliki hubungan politik perjuangan dengan masyarakat Surabaya dan sekitarnya. Unsur-unsur politik perjuangan terungkap dalam bahasa *kidungan*, rias dan busana, gerak dan rasa musikalnya. Berdasarkan keberadaan kesenian yang tidak terpisahkan dengan budaya masyarakatnya, kajian tari Ngrema ini difokuskan pada tekstual tari hubungannya dengan kontekstual yang membentuk tari *Ngrema Surabayan* hingga menyebabkan penyajiannya dapat dirasakan *urip*.

Etnokoreologi, oleh Soedarsono (2007, 8) dikatakan sebagai istilah yang awal mula diperkenalkan Gertrude P. Kurath, yaitu sebagai cabang antropologi yang mengkhususkan penelitian tentang tari dengan mempertimbangkan budaya sebagai *setting* tari. Kaeppler, juga dijelaskan oleh Dibia (2007, 14). menyatakan, untuk memahami tari seharusnya didasarkan pada kekhususan tradisi budaya masyarakatnya. Keappler

memberikan contoh tari Tonga di Selandia Baru, terdapat beberapa gerak yang dilakukan sama seperti gerak yang ada pada tradisi budaya masyarakatnya.

Dibia (1989, 10) dalam bukunya berjudul "*The Symbols of Gender Balines Dance*" juga memberikan contoh penerapan etnokoreologi pada kajian tari di Bali. Dalam tulisannya Dibia menjelaskan bahwa agama Hindu Bali sebagai kepercayaan dan dalam berkebudayaan masyarakat Bali membedakan feminitas wanita dan maskulinitas pria pada gender. Perbedaan ini memberikan klasifikasi pada tari yaitu *igel muwani* yang maskulin dan *igel eluh* pada feminin. Identifikasi maskulinitas dan feminitas tari Bali, secara simbolik tampak pada aspek musikalitas, gerak, busana, dan perlengkapan asesorinya.

Ahimsa Putra (2007, 104-105) memberikan definisi tentang etnokoreologi, yaitu kerangka pemikiran dengan menggunakan asumsi-asumsi, model, konsep-konsep, metode penelitian, metode analisis, serta hasil Analisis tertentu yang digunakan untuk memahami, menjelaskan dan menafsirkan tari-tarian sebagai gejala kebudayaan di kawasan nusantara. Etnokoreologi menggunakan perspektif emik dalam penelitiannya, menggunakan perspektif emik-etik dan holistik dalam etnografinya, menggunakan perspektif komparatif dalam analisisnya. Sedyawati (2007, 74) menyebut etnokoreologi sebagai disiplin ilmu, atau

lebih tepat sebagai sub-disiplin ilmu dari antropologi, arah dasar untuk menuju pemahaman ‘tari dalam budaya’ yang berarti juga ‘tari di dalam masyarakatnya.

Merujuk pandangan Kurath, Kaeppler, Dibia, Ahimsa Putra dan Sedyawati, etnokoreologi adalah seperti dikatakan Soedarsono (2001, 15). sebagai paradigma, etnokoreologi tepat untuk dijadikan pendekatan penelitian tari yang mempelajari tari sebagai teks dalam konteks dengan budaya masyarakatnya. Etnokoreologi merupakan kombinasi antara penelitian tekstual yang dilakukan dengan analisis gerak dan penelitian kontekstual yang menekankan aspek sosial budaya.

Pada penelitian tari *Ngrema Surabayan* ini, analisis tekstualnya dapat dikaji pada aspek bentuk dan teknik, kinestetik dan bentuk estetikanya. Untuk menjelaskan *urip* dikaji hubungan kesenyawaan (*nyawiji*) setiap medium dalam tari *Ngrema Surabayan* yang meliputi medium pokok: gerak dengan unsur terkecil seperti: tenaga, ruang, dan waktu, beserta teknik, kinestetik, penjiwaan, dan interpretasi (“isi” tematiknya), serta medium bantu seperti; tata busana, musik, syair *kidungan*, dan pemanggungan, yang kesemuanya terlaksana dalam penyajiannya. Kajian tekstual tari *Ngrema Surabayan* ini dilandasi oleh kajian kontekstual yaitu keberadaan tari *Ngrema Surabayan* yang

diprediksi dibentuk oleh kondisi sosial politik dan budaya masyarakat Surabaya.

## 1. Kajian Kontekstual

Penelitian ini terlebih dahulu mengkaji aspek kontekstual untuk mendapatkan gambaran menyeluruh tentang keberadaan tari Ngrema hingga terbentuk tari *Ngrema Surabayan*. Narasi untuk menjelaskan gambaran tari Ngrema hingga terbentuk tari *Ngrema Surabayan* menggunakan landasan teori dan konsep. Berikut dijelaskan teori dan konsep yang digunakan.

### a. Teori Kausalitas

Teori Kausalitas<sup>23</sup> sebagai cara untuk menjelaskan sejarah, bermula dari kritik Marc Bloch (Kuntowijoyo 2008, 35) terhadap diktum Leopold Von Ranke tentang penulisan sejarah, bahwa hendaklah sejarawan menulis “*wie es eigentlich gewesen*” (sebagaimana sebenarnya terjadi), berintegritas, tunduk kepada fakta, dan harus objektif. Teori Kausalitas dalam menjelaskan sejarah, menjabarkan

---

<sup>23</sup> Kausalitas dari kausa, berarti sebab yang menimbulkan kejadian atau peristiwa akibat dari suatu kejadian. (Tim Reality—Kamus Besar Bahasa Indonesia--, 2008:344). Kausalitas sebagai tema dalam kajian sejarah ditujukan kepada kasus tunggal merupakan akibat (yang dijelaskan) dari sebab-sebab yang menimbulkan kejadian atau peristiwa dalam *condition* (ruang sosial), *time-sequence* (waktu sejarah), dan *consequence* (analisis atau penjelasan –interpretasi– yang tidak menyimpang). Dicontohkan Kuntowijoyo penerapan teori kausalitas dalam sebuah penelitian Sartono Kartodirdjo. Tema: pemberontakan petani (sebagai akibat). Sebab-sebab pemberontakan dikaji dari struktur dan sistem pada aspek: ekonomi, sosial, politik, dan budaya (multikausal) (Kuntowijoyo, 2008:42-44).

bahwa sejarawan harus menganalisis dua hal, yaitu kasus (peristiwa) dan perubahan. Kasus bersifat prosedural, sedangkan dalam perubahan terjadi perubahan kualitas, yaitu perubahan struktural (*structural change*) dan perubahan sistem (*systemic change*). Studi kasus dibedakan adanya kasus tunggal sederhana (*monokausal*) apabila sejarawan menemukan penyebabnya hanya satu, dan kasus tunggal yang kompleks (*multikausal*) apabila sejarawan menemukan penyebabnya yang banyak (Kuntowijoyo 2008, 36-47). Jika digambarkan tampak seperti berikut.



**Diagram 1.** Model kasus tunggal banyak penyebab  
(Ket. Tanda ----> Penyebab terjadinya kasus dan tanda ○ kasus tunggal)

Penyebab kasus *multikausal* meliputi; ekonomi (material), sosial, politik, agama, mentalitas (psikologis), ideologi (spiritual), dan budaya, dengan demikian studi perubahan, sejarawan harus menentukan unit analisisnya (sebagian atau menyeluruh). Sebagaimana teridentifikasi pada kasus *multikausal*, struktur institusional meliputi: ekonomi (material), sosial, politik, agama, mentalitas (psikologis), ideologi (spiritual), dan budaya masyarakatnya. Dengan demikian unit analisis struktur dapat dipilih meliputi; ekonomi (material), sosial, politik, agama, mentalitas (psikologis), ideologi (spiritual), dan budaya masyarakatnya.



Teori Kausalitas dalam tulisan ini dipergunakan untuk menjelaskan situasi dan kondisi masyarakat yang menghasilkan dan membentuk tari *Ngrema Surabayan*. Tari *Ngrema Surabayan* sebagai kasus (tunggal) terbentuk, tumbuh, dan berkembang, penyebabnya bersifat *multikausal*. Tari *Ngrema Surabayan* tidak berdiri sendiri, tetapi berkait dengan situasi dan kondisi masyarakatnya. Oleh sebab itu, untuk menjelaskan terbentuknya tari *Ngrema Surabayan* perlu ditentukan tema dan unit analisisnya.

Tema analisis berfungsi untuk mengidentifikasi unit analisis. Kepahlawanan tari *Ngrema Surabayan* sebagai tema analisis dengan struktur dan perangkat sistem yang beroperasi di dalamnya, diperkirakan terbentuk oleh berbagai struktur dan sistem yang ada dalam masyarakat, yang meliputi; ekonomi (material), sosial, politik, agama, mentalitas (psikologis), ideologi (spiritual), dan budaya masyarakatnya. Menjelaskan kepahlawanan tari *Ngrema Surabayan* dengan demikian meniscayakan keterkaitan ekonomi (material), sosial, politik, agama, mentalitas (psikologis), ideologi (spiritual), dan budaya masyarakatnya.

Sejalan dengan Kuntowijoyo, Kartodirdjo (1993, 159) menjelaskan bahwa kehidupan dan perkembangan dapat disusun dengan menonjolkan latar belakang sosial dan pelbagai proses kreatif, antara lain kondisi sosial, ekonomi, kedudukan sosiohistoris para seniman, etos masyarakat yang

membuka peluang untuk berkarya kreatif dan sebagainya. Berbagai aspek sosial yang diungkapkan Kartodirdjo dalam penyusunan kehidupan dan perkembangan berpeluang digunakan untuk menata pola pikir dan mempertajam analisis dalam menjelaskan fase-fase perkembangan tari Ngrema dari waktu ke waktu. Narasi kesejarahan tari Ngrema hingga terbentuk tari *Ngrema Surabayan* sebagaimana ditelusur oleh teori kausalitas, dipertajam dengan beberapa konsep diantaranya konsep “*Culture*” oleh Raymond Williams, konsep Hibriditas oleh K. Bhabha, dan konsep perkembangan oleh Alvin Boskoff. Beberapa konsep sebagaimana disebut terakhir dijelaskan sebagai berikut.

#### **b. Konsep “*Culture*”**

Raymond Williams dalam bukunya “*Culture*” (1983, 17-20) mempertegas bahwa: 1) *institution* atau lembaga budaya menanyakan siapa penghasil produk budaya, siapa pengontrol, dan bagaimana kontrol dilakukan; 2) *content* atau “isi” budaya menanyakan apa yang dihasilkan atau simbol-simbol apa yang diupayakan; 3) efek (*effect*) budaya menanyakan konsekuensi apa yang diharapkan dari proses budaya itu. Konsep “*culture*” digunakan untuk menjelaskan kesejarahan tari Ngrema Surabayan yang tumbuh berkembang bersama Ludruk. Bahwa Ludruk sebagai lembaga atau institusi (*institution*) yang melahirkan tari Ngrema. Dam Brawijaya VIII di

Malang sebagai lembaga militer telah melakukan kontrol terhadap Ludruk hingga terbentuk Ludruk Dam I hingga Ludruk Dam III yang merupakan bentuk afiliasi Ludruk sebagai lembaga kesenian dengan institusi dalam naungan pemerintah. Afiliasi yang berlanjut pada sistem kontrol oleh lembaga di luar Ludruk mengarahkan tema pertunjukan yang memusat yaitu cerita yang dilakoni berkisar semangat perjuangan meraih kemerdekaan.

Nilai-nilai perjuangan dalam lakon Ludruk yang mengisahkan tokoh pangeran pejuang lokal karakteristik seperti; Cakraningrat, sawunggaling, dan kisah keberanian figur pemuda rakyat menentang penjajahan seperti Cak Sakerah, Sogol pendekar sumur gemuling, Sarip Tambakya, dan sejenisnya menjadi rujukan Lakon Ludruk. Lakon-lakon perjuangan dipertunjukkan kepada masyarakat umum dan terutama pada tentara yang sedang kendur semangat juangnya. Tari Ngrema dan penari Ngrema ikut melibatkan diri sebagai bagian dari pejuang yang memanggul senjata dan dengan getaran gongseng di pergelangan kaki kanannya untuk menunjukkan bahwa Ludruk dan Ngrema adalah kesenian perjuangan. Dinas Pendidikan dan Kebudayaan sebagai lembaga dalam naungan pemerintah juga berperan aktif dalam pembinaan Ludruk dan Tari Ngrema hingga terbentuk sebuah gaya tari Ngrema yaitu tari *Ngrema Surabaya*.

Tari *Ngrema Surabayan* merupakan bentukan budaya baru tari Ngrema adalah produk budaya yang mengalami proses control berkesinambungan dari institusi-institusi sebagaimana disebut untuk mewujudkan tema baru sebagai “isi” (*content*) tari *Ngrema Surabayan*. “Isi” tari *Ngrema Surabayan* menggambarkan nilai-nilai perjuangan bagi masyarakatnya. Dampak (*effek*) dari “isi” tari *Ngrema Surabayan* yang memuat nilai nasionalisme selanjutnya dijadikan simbol perjuangan dengan gambaran kepahlawanan sosok Cakraningrat. Tari *Ngrema Surabayan* sebagai fenomena budaya, terkait erat pembentukan dan perkembangannya dengan ketiga komponen tersebut, sehingga pertanyaan-pertanyaan dalam konsep “*culture*” ditemukan jawabannya melalui proses penelusuran historikalnya.

Dijelaskan juga oleh Jacob Sumardjo, terdapat hubungan kesenian dengan budaya dan masyarakatnya. Bahwa seniman, benda seni, nilai-nilai seni, pengalaman seni, publik seni, dengan konteks sosial budaya yang menjadi sumber terciptanya karya seni merupakan hubungan kausal. Hal ini dapat dilihat dari analisis terhadap interaksi seniman dengan sosial, ekonomi, politik, ideologi, mentalitas warganya yang tercermin dalam produk seni. Terlebih bahwa nilai-nilai dalam seni dapat memberikan dampak positif pada masyarakatnya (2000, 9-11).

### c. Konsep Hibriditas

Peneliti berasumsi bahwa pembentukan tari *Ngrema Surabayan* sebagai wujud baru (hibriditas) budaya ekspresi merupakan hasil sinergi sosial budaya masyarakat pada situasi politik perjuangan. Keberadaan sosial budaya masyarakat multietnik Surabaya bertemu dan berproses dalam situasi pergerakan melibatkan unsur: material, psikologis dan spiritual, menghasilkan sebarang ekspresi tari *Ngrema Surabayan* yang memiliki sifat perlawanan. Atas dasar pandangan ini, historikal pembentukan tari *Ngrema Surabayan* dikaji dengan menggunakan konsep hibriditas.

Hibriditas secara umum dipahami sebagai penciptaan bentuk-bentuk atau pembentukan budaya baru dalam wilayah konflik yang tercipta oleh situasi penjajahan. Pengertian hibriditas adalah persilangan untuk membentuk spesies ketiga, “hibrida”. Dalam konteks kebudayaan, hibridisasi mengambil banyak bentuk: linguistik, budaya- ekspresi seni-, politik, dan ras. (Ashcroft 2000, 118).

“Hibriditas” oleh K. Bhabha, diartikan “bahwa semua pernyataan budaya baru dan sistemnya dibangun dalam ruang yang dia sebut “Ruang Ketiga”. Budaya baru selalu muncul dari ruang ketiga ini (Ashcroft 2000, 118). Lebih tegas dijelaskan, hibriditas dihasilkan oleh sebuah proses perbedaan budaya sebagai berikut;



Hal yang penting bahwa kapasitas produktif ruang ketiga ini memiliki asal kolonial atau pasca-kolonial. Ruang yang memungkinkan membuka jalan untuk konseptualisasi budaya nasional baru atau bahkan internasional, didasarkan pada eksotisme multikulturalisme atau keragaman budaya masa lalu, berwujud pada prasasti dan artikulasi hibriditas budaya baru itu sendiri (Ashcroft 2000, 119).

Memperhatikan kerangka operasional konsep hibriditas, terdapat hubungan logis apabila dikaitkan dengan tari Ngrema Surabayan. Hibriditas menekankan wujud budaya baru hasil proses bertemunya dua kelompok masyarakat dengan budaya berbeda.

#### **d. Konsep perkembangan**

Perkembangan tari *Ngrema Surabayan* Secara teoretis oleh disebabkan perubahan yang didorong oleh faktor internal dan faktor eksternal. Faktor internal yang dimaksud adalah faktor yang datang dari dalam, sedangkan faktor eksternal merupakan faktor yang datang dari luar (Boskoff 1964, 140-157). Tiga tenaga dinamis internal yang dapat mempengaruhi perubahan yaitu kecenderungan, dorongan hati dan kemauan. Faktor eksternal yang dapat berpengaruh terhadap perubahan di antaranya; pendidikan terencana, penduduk, penerapan penemuan teknologi baru, arus skularisasi, ekonomi, nilai sosial, dan wacana politik Negara (Hendropuspito 1989, 266-267). Perkembangan tari *Ngrema Surabayan* akan didekati

dengan menggunakan konsep perubahan dari Boskoff dan Hendropusito.

Tari *Ngrema Surabayan* dari waktu ke waktu, secara bentuk, ekspresi, dan nilainya mencerminkan kondisi masyarakat, dan utamanya pada periode pergerakan, tari *Ngrema Surabayan* (mengkristal) mampu memberikan gelora semangat perjuangan (Supriyanto 1982, 19). Pada periode berikutnya tari *Ngrema Surabayan* mampu berdiri sebagai pertunjukan tari di luar Ludruk. Secara kuantitas, memunculkan penari-penari *Ngrema Surabayan* yang tak terbilang banyaknya, dan secara kualitas terjadi penyempurnaan bentuk dan teknik sehingga dapat diapresiasi kejelasan tekniknya. Perubahan-perubahan pada bentuk dan tekninya dikaji menggunakan konsep perkembangan.

## 2. Kajian Tekstual

Kajian tekstual sebagaimana dikatakan oleh Soedarsono (2001, 15) adalah menjelaskan obyek yang tampak pada tari, di antaranya, meliputi: bentuk dan struktur koreografi, medium gerak dan tekniknya, kinestetik, bentuk keindahan, serta elemen-elemen lain pendukung tari. Kajian tekstual tari *Ngrema Surabayan* secara konsep menjelaskan tekstual tari dalam membangun kesatuan hubungan untuk mencapai penyajiannya yang dapat dirasakan *urip*. Konsep yang digunakan yakni: konsep teknik,

konsep estetik, konsep kinestetik, konsep *urip*, dan konsep *the Dance Symbol*. Konsep-konsep sebagaimana disebut dijelaskan seperti beriku.

#### **a. Konsep Teknik**

Pemahaman teknik dalam tari terdiri atas dua wilayah. Pertama, teknik koreografi, yakni cara mengerjakan seluruh proses baik fisik maupun mental yang memungkinkan para penari mewujudkan pengalaman estetisnya dalam sebuah komposisi tari, sebagaimana ketrampilan untuk melakukannya. Teknik yang dimaksud meliputi: 1) teknik bentuk (*technique of the form*), 2) teknik medium (*technique of the medium*), 3) teknik instrumen (*technique of the instrument*), (Hadi 2017.a, 48-49). Perihal teknik koreografi, Hadi menjelaskan sebagai berikut: teknik bentuk, merupakan pembentukan tari itu sendiri yaitu membentuk atau membuat tari atau koreografi. Bahwa tari terdiri atas gerak dalam ruang, dan waktu sebagai elemen-elemen estetis tari.

Dalam menyusun atau mewujudkan tari menggunakan prinsip-prinsip: keutuhan, variasi, repetisi, transisi, rangkaian, perbandingan dan klimaks (Hadi 2017.a, 41-48). Teknik medium atau teknik gerak, bahwa gerak dalam tari adalah gerak yang dipolakan untuk tujuan mengekspresikan pengalaman mental dan emosional. Teknik instrumen adalah cara mengenali, memilih, dan

memanfaatkan anggota tubuh yang digunakan untuk kegiatan ekspresi. Berkaitan dengan pemahaman ini, Hadi menyebut koreografi sebagai teknik.

Kedua, pemahaman teknik pada wilayah pelaksanaan gerak, Hadi (2017.a, 53) menyampaikan, teknik adalah cara melakukan atau mengekspresikan gerakan yang berkualitas<sup>24</sup> hingga menghasilkan bentuk gaya pribadi tari, ciri individual atau ciri kespesifikan tari didasarkan oleh pembawaan (kepribadian), dan sosial budaya yang melatarbelakangi kehadiran suatu tarian. Murgiyanto menyatakan; teknik atau ketrampilan gerak hadir sebagai prasarat untuk mengungkapkan gagasan tari (Murgiyanto, 2004, 59).

Sedyawati menyatakan:

Teknik terkait dengan pencapaian gaya tertentu tari, yakni cara pelaksanaan gerak, apabila dilaksanakan sesuai kaidah yang mengantarnya dapat mencapai bentuk yang berkualitas dan menghasilkan gaya tari yang menonjol” (Sedyawati 1986, 13).

Sedyawati memandang teknik bergerak dalam tari sebagai ciri pembeda penari satu dengan lainnya, tarian satu dengan lainnya, dan

---

<sup>24</sup> Gerakan yang berkualitas dibentuk oleh faktor: 1) kesejarahan (masyarakat primitif, kerakyatan, dan kraton) menghasilkan kualitas yang berbeda. Masyarakat primitif dan kerakyatan cenderung menghasilkan bentuk dan teknik gerak tari yang bertumpu pada ritme yang sederhana dan statis atau “*ajeg*”. Masyarakat kraton menghasilkan tari klasik dengan bentuk dan teknik gerak yang lebih tertata, lebih rumit, penuh variasi dari yang primitive maupun kerakyatan. 2) kepribadian, menghasilkan ciri individual yang kuat. 3) tipe tubuh. Tubuh kurus tinggi menghasilkan gerakan yang lebih ringan atau ada kesan melayang dibandingkan dengan tipe tubuh gempal yang cenderung memberikan kesan berat. 4) Latar belakang budaya. Tari klasik dari Barat cenderung melayang-layang dengan concatan-loncatan. Kaki merupakan instrument tubuh yang penting untuk gerakan *on air*. Tari klasik dari Timur lebih membumi. Gerakan tangan lebih dominan. 5) Geografi. Daerah pantai lebih menghasilkan tari dengan gerakan mengambang dan ringan. Daerah pedalaman menghasilkan tari dengan gerakan yang bertumpu pada tanah yang tampak rasa berat dan kokoh (Hadi 2017.a, 53-54).

tari dalam budaya satu dengan tari dalam budaya lainnya. Gerak dan teknik pelaksanaan yang berkualitas merupakan ciri pembeda yang selanjutnya dikatakan sebagai gaya, yaitu gaya individual, maupun gaya tari dari suatu wilayah tertentu (Sedyawari 1986, 12-13).

Tari *Ngrema Surabayan* adalah jenis tarian tunggal, tersusun (komposisi) dari berbagai ragam gerak, disajikan dengan berenergi, diwadahi ruang dalam proses waktu. Sementara itu, *kidungan*, musik tari yang disebut *gendhing*, tata rias wajah, dan tata busana merupakan elemen yang tidak bisa lepas dari penyajiannya. Sebagai tarian tunggal, tari *Ngrema Surabayan* melaksanakan kaidah-kaidah fisik pertunjukan yang oleh ilmu koreografi dijadikan sebagai unsur penciptaan tari yakni teknik bentuk, teknik medium, dan teknik instrumen.

Tari *Ngrema* memiliki kualifikasi spesifik sebagai ciri individual penari terbukti munculnya karakter tari *Ngrema* spesifik yang selanjutnya dikenal sebagai gaya personal dan gaya kedaerahan. Tari *Ngrema Surabayan* adalah salah satu jenis spesifikasi gaya daerah yang dimunculkan pertama kali oleh individu penarinya. Munali Patah, Toebi, Timan, Sukis Indrakusuma, dan *pengreman* tari *Ngrema Surabayan* lainnya hingga Maulan Joko Pitono adalah sederet nama penari *Ngrema*, secara spesifik memiliki kualitas yang mampu



menghasilkan kekhususan sendiri-sendiri meskipun kesemuanya dikategorikan *Ngrema Surabayan*. Spesifikasi individual sebagai cerminan kualitas teknik bergerak adalah koreografi sebagai bentuk gaya. Hal ini merupakan kemampuan kepenarian *pengreman* dalam melaksanakan teknik gerak tari *Ngrema Surabayan* yang disajikan.

#### **b. Konsep Estetik**

Konsep estetik dipergunakan untuk membahas bentuk dan nilai keindahan tari *Ngrema Surabayan* (pada bab III). Estetik dikenal dengan sebutan indah atau keindahan. Beberapa pakar keindahan merumuskan tentang indah atau keindahan seni. Djelantik merumuskan estetik sebagai rasa indah. Indah adalah proses inderawi (visual dan akustik) yang menghasilkan rasa senang, rasa puas, rasa aman, rasa nyaman dan bahagia. Apabila perasaan itu sangat kuat, kita merasa terpukau, terharu, terpesona, serta menimbulkan keinginan untuk mengalami kembali perasaan itu, walaupun sudah dinikmati berkali-kali (Djelantik 1999, 4-5).

Menurut pandangan Jawa, indah dipahami sebagai yang *endah lan elok* (indah yang mempesonakan, menakjubkan), kemudian *edipeni* (keindahan luar biasa yang bermakna), dan juga *kagunan* (keindahan yang memiliki aspek guna) yang selanjutnya dikatakan *migunani* (berguna untuk pemenuhan kehidupan lahir dan batin) (Sudewo 1991,

12-21., Subalidinata 1994, 1-2). Indah dalam perspektif Jawa ini tidak pernah terlepas dari kekudusan, kesucian, ketepatan, kebaikan, kebenaran, keselarasan, dan kesopansantunan (Wiryamartana 1990, 335., Magnis Suseno 1984, 212). *Endah lan elok, edipeni, lan migunani* merupakan indah yang bukan tataran seni untuk seni, tetapi keindahan seni yang fungsional. Keindahan yang fungsional memiliki ciri kecenderungan pada intensitas raga, rasa, dan irama (*wiraga, wirasa, dan wirama*). Oleh sebab itu, seni Jawa, fungsional dengan pencapaian nilai religius, dan fungsi sosial lainnya karena seni lekat dengan adat budayanya (Sudewo 1991, 24-35).

Keterkaitan dengan rasa indah menurut pandangan Jawa, dapat dikatakan bahwa tari *Ngrema Surabayan* memang bukan dari Jawa (Kraton) tetapi terdapat kesamaan tari *Ngrema Surabayan* dengan tari Jawa (Kraton) terutama pada konstruksi tubuh untuk mencapai kualitas teknik, karakter, penyajiannya menghadirkan pesona pada penonton, dan memiliki makna bagi masyarakatnya.

Makna penting dari *Ngrema Surabayan* adalah menyatunya harapan, keinginan, cita-cita *pengreman* Ludruk dari masyarakat luas di Surabaya dan Jawa Timur dalam memberikan apresiasi yang tinggi terhadap keberadaan tari *Ngrema Surabayan*. Harapan, keinginan dan cita-cita tersebut terwujud hingga disematkan predikat nilai

kepahlawanan pada *Ngrema Surabayan* seperti halnya Surabaya sebagai kota pahlawan. Atas dasar indah-nya tari *Ngrema Surabayan*, rumusan indah menurut perspektif seni Jawa dijadikan panduan untuk melihat keindahan tari *Ngrema Surabayan*.

### c. Konsep Kinestetik

Kinestetik terbentuk dari kata kinetik dan estetik. Kinetik<sup>25</sup> lazim dipergunakan untuk menyebut gerakan fisik tubuh manusia. Estetik dipahami sebagai sesuatu yang indah, selanjutnya kinestetik diartikan gerak indah yang dilakukan oleh tubuh manusia (Reality 2008, 372) Secara spesifik kinestetik dalam dunia tari dipahami sebagai rasa gerak, penjiwaan, atau maksud “isi” (content) tari (Hadi 2017, 42) atau gerak yang menghadirkan rasa (Hadi 2013, 20). Gardner (2003, 7-8) mengategorikan kinestetik sebagai kecerdasan seseorang di dalam menggunakan seluruh tubuh untuk mengekspresikan gagasan dan perasaan melalui ketrampilan bergerak<sup>26</sup> dalam hubungannya dengan penciptaan sesuatu, maka menari adalah membangun atau menciptakan sesuatu. Gardner mengatakan, selain rasa gerak, di

<sup>25</sup> Gerak kinetik tubuh manusia dalam pembahasan ini ditujukan pada gerakan tubuh untuk kegiatan tari dan bukan untuk keperluan lain seperti misalnya gerakan olah raga. Terdapat perbedaan mendasar gerak tubuh manusia untuk tari dan gerak untuk olah raga. Gerakan tari memiliki tujuan sebagai sarana ungkapan gagasan-gagasan untuk menyampaikan pesan kemanusiaan. Gerak olah raga untuk memenuhi moto olah raga yakni, sehat dan bugar.

<sup>26</sup> Ketrampilan bergerak oleh Gardner dikatakan sebagai kemampuan fisik yang lebih spesifik, diantaranya kemampuan koordinasi, keseimbangan, kekuatan, kelenturan, kecepatan dan kemampuan menerima rangsangan dan hal-hal yang berhubungan dengan sentuhan atau stimulus dari dunia luar.

dalam tari terdapat; gagasan, ekspresi, dan mencipta, oleh Murgiyanto (2004, 59) dan Widyastutieningrum (2004, 121) dikatakan juga bahwa di dalam tari terdapat interpretasi. Interpretasi adalah mencipta karakter tari, maka interpretasi atau mencipta karakter tari merupakan tugas penari.

Hadi mengatakan, “isi” (*content*) tari merupakan wilayah kinestetik atau rasa gerak yang dihadirkan melalui proses penjiwaan. Dalam hubungan ini, Hadi kemudian menyebut kinestetik sebagai pemahaman koreografi sebagai konteks “isi”. Koreografi sebagai konteks “isi” (*content*) adalah melihat bentuk atau sosok tarian yang tampak secara empirik “struktur luar” (*surface structure*) senantiasa mengandung arti dari “isi” (*content*) atau “struktur dalam” (*deep structure*). Kebentukan dari ketiga elemen gerak – ruang – waktu secara bersama-sama mencapai vitalitas estetis kebetukan koreografi sebagai konteks “isi” (Hadi 2017.a, 55).

“Isi” tari tidak tampak, disebut *inner dance* yaitu pengaturan masalah mental yang menjadi “isi” dan jiwa gerakan tari yang selalu menyertai struktur luar (*surface structure*). Struktur luar (*surface structure*) merupakan perwujudan dari teknik bentuk, teknik medium, dan teknik instrumen (*observed dance*). Dalam hubungan struktur luar dan struktur dalam pada tari, selanjutnya dikenal bentuk dan “isi”.

Bentuk teramati secara empirik, sementara itu, “isi” merupakan aspek mental yang dibentuk oleh berbagai tema, di antaranya tema gerak, tema cerita, dan tema simbolik<sup>27</sup> yang hanya dapat dirasakan. Seorang penari dituntut kemampuannya untuk menyatukan *outer* (struktur atau bentuk luar) dan *inner* (struktur atau bentuk dalam) ke dalam wujud gerak yang berkualitas (Hadi 2017.a, 45-46).

“Isi” tari dapat dirasakan oleh penonton melalui *greget* yaitu getaran-getaran energi mental<sup>28</sup> pada gerakan-gerakan penari. Energi mental berasal dari penyerapan *pengreman* atas gagasan-gagasan atau ide dari lingkungan tempat ia hidup dan berproses kesenian. Ide yang menjadi “isi” tari berupa gambaran atau gagasan pokok dinyatakan melalui simbol-simbol gerak dan aspek lain<sup>29</sup> yang membentuk tari (Ellfeldt 1977, 15). Sedyawati (1981, 61) menyatakan, “isi” tari merupakan hasil penafsiran seorang seniman terhadap kehidupan lingkungan alam, masyarakat dengan sistem sosial budaya, politik, kepercayaan, maupun diri pribadinya. Pengertian itu membenarkan bahwa setiap orang atau masyarakat dalam lingkup

<sup>27</sup> Tema yang muncul dalam rasa gerak disebabkan oleh, 1) tema gerak, merupakan rangkaian gerak yang terdapat di dalamnya transisi-transisi. Secara umum tema gerak dibentuk oleh; a) gerak murni (*pure dance*) dan b) gerak tipe studi (*study*) “abstrak” yaitu memandang gerak sebagai materi utama tari, c) liris (*lyrical*), yaitu gerak puitis, 4) komikal (*comical*), gerak yang lucu humoris. 2) tema cerita, yaitu tarian literal yang menggunakan cerita tertentu, dan 3) tema simbolik, yaitu tarian yang bermakna dan terdapat pesan yang bernilai dengan adanya keterhubungan “struktur luar” dan “struktur dalam” (Hadi 2017.a, 58-68).

<sup>28</sup> Energi mental oleh Sumandiyo Hadi (2017, 46) dikatakan sebagai energi non fisik yakni emosi tari.

<sup>29</sup> Simbol tari selain gerak sebagai medium utama adalah: tata rias, tata busana, tata musik, tata ruang dalam komposisi, dan juga suara (dialog, sair tembang –*kidung*-- jika ada).



sosial budaya tertentu mempunyai orientasi nilai sebagai pandangan hidup.

Penari juga seorang koreografer adalah manusia dalam yang selalu mempertimbangkan kehadiran nilai-nilai yang baik dalam hidupnya dipergunakan sebagai “isi” tari. Dapat disampaikan bahwa alat utama seorang seniman dalam menghadirkan nilai-nilai dalam karyanya adalah tafsir. Kegiatan menafsir seniman berdasarkan pandangan tentang kondisi lingkungan. Gagasan yang dilandasi oleh nilai dalam budayanya merupakan sumber bagi terbentuknya sebuah karya.

Kinestetik sebagai capaian kualitas kepenarian tari *Ngrema Surabayan*, menuntut kemampuan penari bukan sekedar pelaku gerak semata, tetapi sebagai pencipta yang mampu menyusun dan mempolakan kembali gerak yang telah ada sebelumnya dalam wujudnya yang baru, yaitu gerak simbolik yang merupakan wujud transformasi dan interpretasi dari stimulan yang pernah dihadapi dan dialami. Gerak simbolik tersebut dimungkinkan dapat menciptakan dialog imajinatif *pengreman* dengan penonton. *Pengreman* membawa pengalamannya ke dalam wujud gerak, penonton dengan pengalamannya bertemu dalam ruang hayatan, membawa harapan ingin mendapatkan pengalaman yang baru lagi. Dalam waktu dan

ruang imajinasi yang singkat, kinestetik memainkan peranannya, yaitu membawa pengalaman *pengreman* bertemu pengalaman penonton dalam situasi baru, situasi yang dapat memacu imajinasi penonton menangkap kesan.

Kinestetik sebagai ekspresi gagasan dan perasaan yang disampaikan melalui ketrampilan bergerak mengandung makna sebagai hakekat hubungan sosial manusia, yakni kinestetik sebagai tugas dan fungsi komunikasi. Sebagai tugas, kinestetik mengajarkan keunggulan manusia dalam membangun komunikasi. Selain bahasa literer, manusia menunjukkan kecerdasannya, yakni menyampaikan pikiran dan perasaannya melalui bahasa penghayatan. Dalam pandangan religius, bahasa hayatan memiliki keunggulan komunikatif dalam menyampaikan pesan-pesan kemanusiaan yang bersifat “rohani ilahiyah”. Adapun sebagai fungsi, kinestetik membedakan kualitas manusia dengan kualitas makhluk lainnya. Kemampuan berbahasa simbol memberikan legitimasi bagi manusia sebagai makhluk yang berkebudayaan dan berperadaban. Bahwa kebudayaan manusia merupakan simbol manusia sebagai makhluk berperadaban.

Dapat dipahami bahwa kinestetik mempunyai peran penting dalam kualitas kepenarian tari *Ngrema Surabayan*. Hal ini disebabkan

karena kinestetik pada tari *Ngrema Surabayan* berhubungan dengan sistem komunikasi simbolik tari *Ngrema Surabayan*, yakni menyampaikan gagasan dan perasaan menggunakan bahasa gerak. Hasil komunikasi bahasa gerak yang simbolik didapat melalui penghayatan rasa dan jiwa, bukan berupa pemahaman rasional tetapi “citra” atau gambaran imajinatif obyek maya. Proses pembentukan “citra” berada dalam situasi yang dikondisikan, yakni dalam ruang dan waktu yang khusus berupa pertunjukan tari *Ngrema Surabayan*. “Citra” atau gambaran imajinatif obyek maya dapat dicapai oleh penonton apabila pertunjukan tari *Ngrema Surabayan* dapat dirasakan *urip*, yaitu seakan hadir sosok karakteristik Cakraningrat.

Komunikasi simbolik pada tari *Ngrema Surabayan* menekankan pada aspek rasa, jiwa, dan religius. Oleh sebab itu, bahasa gerak yang diciptakan dibutuhkan kualitas yang dapat menyentuh; rasa, jiwa dan memiliki kemampuan menghayati nilai-nilai religius yang baik supaya dapat menyentuh; rasa, jiwa dan penghayatan religius penonton. Bahasa simbol yang dapat menyentuh rasa, jiwa, dan religius diciptakan oleh *pengremen* melalui proses stimulasi dari kondisi obyektif masyarakat, transformasi teknik yang kharismatik.

#### d. Konsep Urip

*Urip* atau hidup sebagaimana hidup pada makhluk hidup bernama manusia dicirikan dengan adanya: 1) badan yang memiliki kemampuan untuk bergerak. Manusia bergerak disebabkan adanya 2) roh, nafas, nyawa yang bersemayam dalam dirinya. 3) Jiwa, sebagai kesadaran berkembang yang menyebabkan manusia dapat memahami, mengerti, membedakan, dan menghayati. Kemampuan jiwa yang unggul tersebut ditunjukkan dengan aktifitasnya yang bermakna. Ditopang kemampuan berinteraksi, bersosialisasi, berdiskusi, bermitra kerjasama, manusia dapat membangun kualitas hidupnya. Kualitas hidup manusia dicirikan dengan kemampuan berkebudayaan dan berperadaban.

Analog dengan hidup manusia, *urip* pada tari *Ngrema Surabayan* juga dibangun oleh tiga (3) komponen. 1) Badan, yakni bentuk dan teknik koreografi, 2) “roh” tari, yakni rasa gerak atau gerak yang dapat dirasakan *greget* (kinestetik), dan 3) Jiwa, yakni kualitas penjiwaan *pengreman* terhadap seluruh garap medium, kemampuan interpretasi, dan ekspresi yang kharismatik. Penjiwaan yang mendalam pada seluruh garap unsur yang telah mendapatkan interpretasi menghasilkan ekspresi yang kharismatik. Ekspresi kharismatik pada penyajian tari *Ngrema Surabayan* membawa pesan

simbolik berupa kesan yang dapat dihayati oleh penonton. Kesan yang diterima mewujudkan dalam benak penonton sebagai “citra” yakni gambaran imajinatif berupa sosok yang diidolakan oleh *pengremen*.

*Urip* pada tari *Ngrema Surabayan* merujuk pada *urip* dalam pandangan budaya Jawa, yakni *urip kuwi urup, kudu urap, lan bisaa nguripi* (Ciptoprawiro 1986, 71., Suseno 1991, 61). *Urip* adalah hidup itu sendiri, *urup* atau *hurup* adalah cahaya kehidupan dari Sang Maha *urip* yang disemayamkan dalam badan manusia menyebabkan manusia dapat bergerak dan beraktifitas bermakna. *Urap* berarti bercampur, dianalogikan manusia bercampur berinteraksi, berkomunikasi, dan bersosialisasi dengan manusia lain dan makhluk hidup lainnya. Aktifitas *urap* berimplikasi pada kemampuan *nguripi* (menghidupi) diri sendiri dan diharapkan dapat membantu memberi kehidupan pada sesama dan makhluk lainnya. Dalam bahasa filosofi Jawa, *memayu hayuning bebrayan agung, lan memayu hayuning bawana*, yakni dapat memperindah, merawat hidup dan kehidupan bersama, sehingga seluruh makhluk di dunia menikmati rasa aman, tentram, nyaman, dan sejahtera (Ciptoprawiro 1986, 71., Suseno 1991, 61).

#### **e. Konsep *The Dance Symbol***

Allegra Snyder dalam “*The Dance Symbol*” memberi pengertian bahwa tari adalah simbol kehidupan manusia yang diwujudkan



dalam aktivitas kinetik yang ekspresif. Perwujudannya terbentuk atas: stimulasi (*stimulation*), transformasi (*transformation*), dan kemanunggalan (*unity*). Bandem menyebut sebagai “aspek dalam”, dan juga masyarakat dan lingkungan tempat penari hidup dan berproses, dikatakan Bandem sebagai “aspek luar” (Bandem 1996, 22).

Stimulasi (*stimulation*) merupakan keterhubungan keadaan (psikologis) manusia dengan keadaan (situasi dan kondisi) di luarnya. Keterhubungan psikologis manusia dengan keadaan di luarnya sebagai rangsangan inderawi berlangsung kemudian pada pertalian, yaitu pertalian antara manusia dengan dunia, pertama-tama diawali dan terjadi lewat tubuh. Tubuh adalah media tak tergantikan untuk mengalami dan berinteraksi dengan dunia (Drew Leder 1990, 11, dalam Simatupang 2013, 53). Selanjutnya pertalian dipahami bahwa pengalaman sebagai sesuatu yang dialami adalah dari proses mengalami yang tidak berhenti pada tertangkapnya rangsangan oleh organ inderawi tetapi berlanjut menuju kesadaran menubuh (*embodied cognition*) yang mengikutsertakan proses mental, mengingat, dan membayangkan. Itulah kemudian, pengalaman berarti mengalami, yang berarti pula menafsirkan (*interpreting*). Kegiatan menafsirkan dipengaruhi oleh faktor individu maupun budayawi. Dalam proses mengalami, tubuh bergulat dengan ruang, waktu, benda, getaran,

suara, bunyi, cahaya, aroma, gerak, suhu, tegangan, permukaan, bahkan individu juga mengalami sensasi-sensasi yang ada dalam dirinya sendiri dan sosialnya (Simatupang 2013, 55).

Bandem menjelaskan, ada tari karena terstimulasi alasan agama, ekonomi, desakan orang lain (pesanan), pengabdian masyarakat (ciptaan profesional). Pada aspek rangsangan ini, Bandem menambahkan juga bahwa keadaan politik, sosial, budaya turut pula memberi stimulan pada seniman untuk kemudian menghadirkan tari. Dalam konteks individu seniman tari, pengalaman menubuh merupakan pengalaman dari rangsangan inderawi selanjutnya dalam proses internalisasi menuju kesadaran menubuh, mendorong untuk menghadirkan bentuk-bentuk (*transformation*). Pada seniman tari, kesadaran bentuk yang menubuh pada wujud tarian terpolakan dalam gerak dan seluruh atribut yang tidak dalam kesehariannya, ekspresi rasa indah yang mewujudkan menghadirkan daya “pesona” bagi orang yang mengalaminya. Terjadi perubahan dari penubuhan yang alami menuju penubuhan yang tidak alami karena kehadiran pola-pola gerakan yang diciptakan. Terdapat ketubuhan –kinetik-- dengan adanya ketrampilan teknik-teknik pada tiap *sequen*, membentuk komposisi, memecah ruang, dan mengatur tempo, sehingga gerakan-

gerakan merupakan stilisasi dari berbagai gerakan yang diciptakan secara konseptual (Bandem, 1996: 24).

Transformasi juga pada wilayah kejiwaan (psikologis) yang kemudian dikatakan sebagai ekspresi. Imajinasi sebagai kerangka acuan keindahan yang berasal dari keadaan-keadaan dalam lingkungan yang difikirkan, dirasakan, dibayangkan, selanjutnya diwujudkan dalam tindakan melalui gerakan-gerakan. Tindakan kinetik dalam ketrampilan teknik-teknik, penari mengusung *phenomenal order* dan *ideational order* (Haviland, 1975:11 dalam Bandem, 1996:30), mengalirkan energi (*greget*) menumbuhkan pesona (vitalitas gairah) menimbulkan rasa hayatan yang *urip* bagi penonton. *Urip* sebagai perwujudan kehidupan subyektif yang nyata dalam kegiatan tari. *Phenomenal order* adalah wujud-wujud yang ditampilkan pada keseluruhan fisik tari, sedangkan *ideational order* adalah gagasan-gagasan sebagai tema dan “isi” tari merupakan nilai yang terintisarikan dari kebudayaan masyarakatnya.

Bandem memberi contoh transformasi kejiwaan (psikologis) pada tari melalui dua kategori: *karawuhan* (*ecstasy*, kemasukan roh suci) bersifat goib, dan *taksu* sebagai daya spiritual yang merasuk ke dalam diri seorang penari ketika sedang mengekspresikan dirinya. *Taksu* adalah daya irasional yang membuat seorang penari tampil

penuh pesona. Seseorang penari yang mempunyai *taksu* dikuasai oleh perasaan bahagia yang meluap, tetapi tetap dalam pengendalian kesadaran. Dia sanggup mengontrol gerak, tempo, dan emosinya, berbeda dengan *karawuhan* yang penarinya kehilangan kesadaran (Bandem, 1996:24). Apabila syarat kinetik (yang merupakan hasil stimulasi dari luar diri) dan kejiwaan (psikologis), yang mengalir di dalamnya energi (*greget*) hingga menghadirkan “pesona” dalam ekspresi kepenariannya, tarian akan mengalami unifikasi (*unity*) yaitu kemanunggalan dengan masyarakatnya.

Tari *Ngrema Surabayan*, merupakan hasil stimulasi dengan alam lingkungan dan budaya masyarakatnya. Stimulasi berlanjut pada gejala ketubuhan *pengreman* dari kesadaran alami menuju pada penciptaan gerak beserta teknik dan atributnya *phenomenal Order*). *Phenomenal Order* hadir karena kerangka acuan keindahan tumbuh secara imajinatif dari yang dipikirkan, dirasakan, dibayangkan (*ideational order*) atas tema sebagai “isi” tari *Ngrema Surabayan*. Ketika melihat tari *Ngrema Surabayan* yang bertema kepahlawanan dapat dirasakan sifat patriotisnya yang digerakkan melalui gerak, bunyi musik (*Gendhing* Jula-Juli/Surabayan), atribut rias dan busana, dan *kidungan*. Tari *Ngrema Surabayan* yang ditampilkan dengan sifat kepahlawanan mendapatkan penerimaan yang bergelora dari

masyarakat merupakan bentuk kemandirian dari gagasan *pengreman* dengan persepsi masyarakatnya (*trep*).

### G. Metode Penelitian

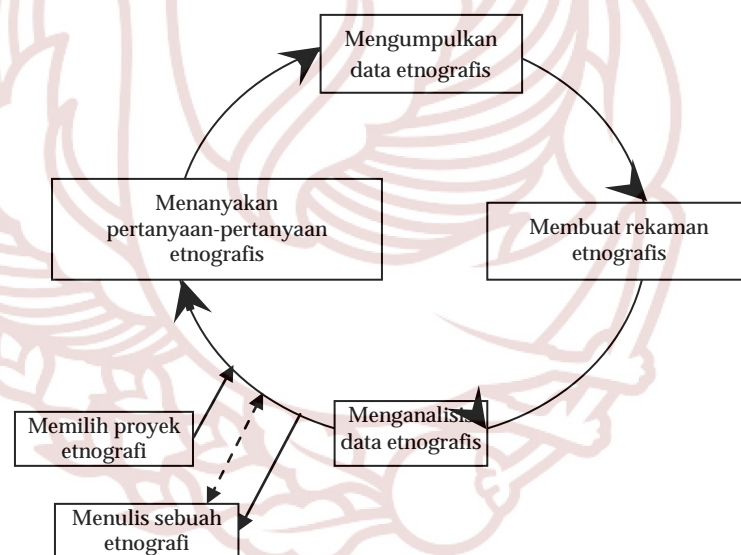
Penelitian ini menggunakan metode etnografi tari yaitu penelitian lapangan yang sifatnya holistik-integratif, *thick description*, dan analisis kualitatif untuk mendapatkan *native's point of view* (Marzali dalam Spradley 1997, xvi). Empat bidang data yang harus diambil dalam menulis etnografi: “bahasa (literer dan simbolik), retorika (pidato/ungkapan-ungkapan), kuasa (otoritas), dan sejarah” (Clifford 1986, 25 dalam Ashcroft 2000, 87). Posisi etnografer adalah membentuk dan menghasilkan gambar nyata, menggunakan kata-kata yang tersusun dalam teks (Miles dalam Rohendy 1992, 15) tentang kompleksitas pengetahuan dan tindakan dari sudut pandang subjek lokal (emik) (Fardon 1990, 6 dalam Ashcroft, 2000, 87).

Selanjutnya Joan D. Frosch mendefinisikan: Etnografi adalah “menulis” tentang orang-orang (dari *ethnos* bahasa Yunani, cerita rakyat, orang-orang dan *graphein*, artinya menulis). Bersifat deskriptif, etnografi mengejar pemahaman melalui lapisan dari konteks spesifik dan sangat kompleks dari pengalaman manusia (Frosch dalam Fraleigh 1999, 258).

Mengambil pengertian etnografi dari Marzali, Clifford, Fradon, dan Frosch, dikaitkan dengan tari dapat dirumuskan bahwa, etnografi tari



adalah menulis tentang tari yang bersifat deskriptif untuk memahami kompleksitas lapisan pengetahuan, pengalaman, dan tindakan manusia dari sudut pandang budayanya yang termuat dalam konteks spesifik tari. Sklar menegaskan: “etnografi tari tergantung pada dalil bahwa pengetahuan budaya diwujudkan dalam gerakan, terutama gerakan yang sangat bergaya dan dikodifikasi yang kami sebut tari” (Frosch dalam Fraleigh 1999, 259). Frosch memetakan “siklus penelitian etnografi” seperti berikut.



**Bagan 1.** Langkah-langkah penelitian etnografi tari  
(Ket. Tanda → hubungan langsung dan tanda ↔ hubungan timbal balik)

Menurut Frosch dasar dari metode etnografi adalah observasi partisipan yang terjadi di "lapangan", yaitu etnografer membenamkan diri mereka sendiri ke dalam situasi tari. Dengan bantuan konsultan dan tenaga ahli lokal, etnografer meneliti tari dalam konteks budayanya. Bekerja untuk

mengembangkan pemahaman kultural melalui sudut pandang "orang dalam" (emik) dengan belajar bahasa, tari, musik, dan kategori asli, partisipasi, wawancara, pertunjukan, dan sebagainya). Sementara itu, yang dikategorikan sebagai "orang luar" (etik) adalah; observasi, membaca, mengkaji catatan lapangan, dokumentasi dan sebagainya.

Perihal observasi ini, kegiatannya dibedakan atas *participant observation* dan *participant as observer*<sup>30</sup>. Berikutnya etnografer mengkonstruksi pemahaman tari dalam budaya dengan istilah sendiri sebagai bagian untuk menjelaskan emik yang perlu dipahami umum (Frosch dalam Fraleigh, 1999:258). Adapun di dalam kerja lapangan, etnografer membuat kesimpulan didasarkan atas tiga (3) sumber: 1) dari hal yang dikatakan orang, 2) dari cara orang bertindak, dan 3) dari berbagai artefak yang digunakan orang.

## 1. Lokasi dan Waktu Penelitian

Penelitian dilaksanakan di Wilayah Surabaya, Mojokerto, Gresik, Jombang dan Jember. Surabaya, Mojokerto, dan Gresik merupakan wilayah sebar dominan tari *Ngrema Surabayan* dan *Ngrema Jombangan*. Jombang dan Jember adalah tempat atau domisili *pengremen Ngrema Surabayan* dan *Ngrema Jombangan* yang diperlukan sebagai informan.

---

<sup>30</sup> *participant observation*, peneliti tidak memberitahukan maksudnya kepada pihak yang diteliti. *participant as observer*, peneliti memberitahukan bahwa kehadirannya adalah untuk meneliti (Ritzer, 2002:63). Ritzer membedakan *participant as observer* (peneliti sengaja memberitahukan sebagai peneliti dengan terencana tetapi kegiatannya dilakukan dalam waktu singkat – semisal sehari melakukan observasi) dan *Complete observer* (peneliti berlaku sebagai orang luar sama sekali hingga subjek tidak sadar bahwa mereka sedang diteliti (Ritzer, 2002:63). Teknik yang tepat peneliti gunakan adalah *participationt observation* dan *participant as observer*.

Penelitian ini diperkirakan memerlukan waktu satu hingga dua tahun, kegiatannya meliputi: studi pustaka dan survai awal, pengamatan dan wawancara, klasifikasi data dan recek lapangan, reduksi dan deskripsi data, seminar uji data penelitian, penulisan laporan dalam bentuk disertasi.

## 2. Sumber Data

Data digali dan dikumpulkan untuk disesuaikan dengan topik dan permasalahan penelitian. Topik penelitian yang perlu dicari datanya adalah *Ngrema Surabayan*. Oleh sebab itu, karakter data yang diperlukan meliputi data pertunjukan, data kesejarahan dan perkembangan.

Data pertunjukan yang dimaksud adalah pertunjukan tari *Ngrema Surabayan* Munali Patah yang ditarikan oleh Maulan Joko Pitono dan beberapa penari *Ngrema Surabayan* sebagai persandingan untuk mendapatkan pemahaman tentang *urip*. Pertunjukan tari *Ngrema Surabayan* sebagai produk budaya masyarakatnya, secara internal menyimpan berbagai keterangan mengenai teks tari *Ngrema Surabayan* yang mewujudkan *urip*. Teks tari *Ngrema Surabayan* di antaranya bentuk tari *Ngrema Surabayan* dengan berbagai elemen penyusun, meliputi: penari, berbagai nama ragam gerak, motif gerak, teknik gerak (level, volume -- ruang gerak--, garis, arah hadap, fokus arah pandang, waktu -- tempo dan ritme--, tenaga --kualitas, aksentuasi, dan intensitas--), atribut

visual menyangkut tata rias, tata busana, motif dan warna busana, tema tari, *kidungan*, dan karawitan tari. Sisi lain data pertunjukan tari Ngrema Surabayan tersebut dipergunakan untuk mencari kaitan yang menyatu (senyawa) antar unsur tari Ngrema Surabayan hingga *pengreman* mampu menjiwai (*kasalira*) kesatuan komponen yang berkualitas hingga menghasilkan sajian tari *Ngrema Surabayan* yang urip.

Data kesejarahan dan perkembangan yang diperlukan dalam penelitian ini adalah data yang menjelaskan gagasan, perilaku, dan produk tari Ngrema dari pelaku sejarah dan perkembangan tema dan seluruh garap medium serta *pengreman* dengan menganalisis kasus (peristiwa) dan perubahan karena kontak sosial dalam kurun waktu dan ruang dan waktu tertentu. Data kesejarahan (kausalitas) adalah produk deskriptif terukur memadukan tiga (3) aspek: *condition* (peristiwa dalam ruang sejarah), *sequence* (waktu sejarah/kronologi), dan *consequence* (produk sebagai akibat yang ditimbulkan oleh peristiwa dalam ruang dan waktu sejarah) (Kuntowijoyo 2008, 26). Data perkembangan menyangkut perubahan tema dan garap medium yang terjadi dalam kurun waktu tertentu yang menyebabkan tari Ngrema berkembang dalam gaya, bentuk, dan karakternya. Data pertunjukan tari Ngrema data kesejarahan dan data perkembangan diharapkan mampu mengidentifikasi ciri-ciri teks dan “isi” (tematik) tari *Ngrema Surabayan*.

### 3. Teknik Pengumpulan Data

Data yang dibutuhkan sebagai berikut.

#### a. Data Tulis

Dua kategori data tulis, pertama tulisan tentang Tari Ngrema, baik yang terkait langsung maupun yang tidak langsung, dan data kesejarahan dan perkembangan terbentuknya tari *Ngrema Surabayan*. Data tulis perihal tari *Ngrema Surabayan* dapat digali dari tulisan-tulisan tari Ngrema dan tulisan pertunjukan yang terkait dengan tari Ngrema yang tercatat dalam tinjauan pustaka. Kategori kedua adalah tulisan yang terkait metodologi penelitiannya yang dapat dimanfaatkan untuk kerangka pemikiran, menyangkut teori, konsep, dan metode penelitian.

#### b. Data non Tulis

##### 1) Observasi

Seperti dikatakan Frosch, observasi adalah membenamkan diri mereka sendiri dalam situasi tari (Frosch dalam Fraleigh, 1999, 258). Hal itu dilakukan untuk memahami fenomena yang dihadapi (Tadjoer Ridjal dalam Bungin 2001, 94) *Observasi* dilakukan pada situasi pertunjukan, untuk mengamati pertunjukan *Ngrema Surabayan*, fenomena-fenomena berupa gerak-gerik perilaku *pengreman* ketika Ngrema, interaksinya dengan penonton, dan ungkapan-ungkapan yang muncul dari pengamat. Pengamatan ini disertai dengan pencatatan hal-hal yang penting.



Observasi juga dilakukan pada kehidupan *pengreman* dalam melakukan aktivitas terkait pencaharian, berorganisasi, kemasyarakatan, dan menjalani keyakinan (kepercayaannya).

Observasi dilakukan juga kepada *pengrawit* ketika sedang memainkan gamelan, *pengendhang* sedang memainkan pola-pola *kendhangan*, proses *spelan* antara *pengreman* dengan *pengendhang* pada proses latihan, mengamati dan memperhatikan tari *Ngrema surabayan* disajikan, dan penonton di dalam menyaksikan penyajian tari *Ngrema*. Interaksi sosial sesama pelaku kegiatan pertunjukan, utamanya perilaku *pengendang* dengan *pengreman*. Pengamatan terhadap interaksi sosial tersebut diharapkan dapat diperoleh data dan informasi mengenai motivasi intrinsik dan ekstrinsik.

Observasi partisipan juga dilakukan peneliti ketika melakukan wawancara dengan informan terkait tanggapannya atas pertunjukan tari *Ngrema Surabayan* (melalui rekaman video), peneliti memberikan bandingan rekaman video pertunjukan *Ngrema Surabayan* kategori pertunjukan yang *urip* dan yang tidak *urip*, untuk mendapatkan reaksi, tanggapan, dan argumentasinya. Hal ini penting dilakukan untuk memperoleh informasi kadar kepekaan dari informan tentang bagaimana yang harus terjadi. Prinsip observasi adalah untuk memperoleh data yang

tidak terinformasikan secara lisan tetapi diperoleh melalui kegiatan-kegiatan yang dilakukan oleh objek observasi.

Observasi melalui rekaman video pertunjukan *Ngrema Surabayan* sebagaimana dimaksud menggunakan empat rekaman pertunjukan dari empat penari *Ngrema Surabayan*, diantaranya; pertunjukan oleh 1) Cak Maulan Joko Pitono, 2) Cak Komari, 3) Cak Supriadi, dan 4) Cak Fatoni. Rekaman ditunjukkan kepada para pengamat pada tanggal 24 Juli 2018 di Kampus Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta Surabaya. Para pengamat dalam kategori budayawan, diantaranya; 1) Agus Tasman (almh), 2) Tri Broto Wibisono, dan 3) Suwarmin. Pengamat kategori *stakeholders*, diantaranya; 1) Edi Susanto (Edi Karya) pimpinan Ludruk Karya Budaya Mojokerto, 2) Kukuh Setya Budi Akhrianto pimpinan Ludruk RRI Surabaya, dan 3) Arif Rofiq, pimpinan sanggar tari *Raff Dance Company*. Pengamat kategori *pengreman*, diantaranya; 1) Cak Maulan Joko Pitono 2) Cak Ma'ruf, dan 3) Pundjul Pitono. Pengamat kategori pengrawit Jawa Timurunan, diantaranya; 1) Bambang Sukmo Pribadi, 2) Sunarto, dan 3) Kukuh Setyo Budi Akhrianto. pengamat kategori seniman tari, diantaranya; Tonny J. Bakry, Pundjul Pitono, dan Henky Tandiono.

Pengamatan untuk mendapatkan kategori penyajian tari *Ngrema Surabayan* yang *urip*, tidak *urip* dan kategori lain yaitu *siku* digunakan tolok ukur kualitas penyajian yang meliputi; teknik gerak dan unsure-

unsurnya dengan berpedoman pada teknik dasar gerak (*asisaponglati*), dan kinestetik yang dibangun oleh kemampuan penjiwaan, interpretasi, dan ekspresi. Kualitas teknik, kinestetik, penjiwaan, interpretasi, dan ekspresi sebagai persyaratan untuk dapat menyajikan tari *Ngrema Surabayan* yang *urip* tersatukan (*nyawiji*) dalam proses internalisasi hingga seluruh komponen garap medium tari *Ngrema Surabayan* dapat dirasakan kesatuan yang senyawa (*kasalira*).

## 2) Wawancara

Atas anjuran Spradley perihal spesifikasi informan, peneliti menentukan informan sebagai berikut: 1). Budayawan dan atau pengamat yang memahami dengan baik pelaksanaan teknik gerak, musikalitas, dan prasyarat-prasyarat lain. Informan kategori budayawan peneliti pilih di antaranya; a) Tri Broto Wibisono (59), b) Agus Tasman (64), Suwarmin (61), Soetrisno (69) dan Soenarto AS (72). 2) *Pengreman* yang memiliki kekhususan teknik dan ungkapannya hingga menghasilkan gaya pribadi dan mendapat dukungan masyarakat di sekitarnya, diantaranya; Munali Patah (67) (Almh), (Maulan Joko Pitono (59), Kunhadi (56), Sukis Indrakusuma (Alm) (54). 3). *Pengrawit*, yang memiliki kaitan teknis dan emosional dengan *pengreman*, yang besar pengaruhnya terhadap kelangsungan dan kualitas penyajian tari *Ngrema*, diantaranya; a) Sunarto (64), Kukuh Setya Budi Akhrianto (53), Bambang Sukma Pribadi (58). 4).

*Stakeholders* yang memiliki kecenderungan kuat terhadap kehidupan *Ngrema Surabayan* dalam Ludruk sehingga kecenderungan kuat diwujudkan dalam bentuk rekrutmen *pengreman* untuk keperluan kelompok Ludruk yang dikelola, yakni Edi Karya (62) dan Kukuh Setyo Budi Akhrianto (53). Awak Ludruk yang mempunyai hubungan psikologi dengan *pengreman* dan *pengendhang*, memiliki penilaian khusus kemampuan *pengreman* dan *pengendhang*, yakni Hengky Tandiono (59).

Wawancara yang dilakukan adalah wawancara mendalam dilakukan dalam bentuk percakapan kekeluargaan. Langsung bertatap muka dengan informan bermaksud mendapatkan gambaran lengkap tentang topik yang diteliti (Irianto dalam Bungin 2001, 110). Informan kunci tersebut dalam teknik penentuan informan merupakan sasaran utama bagi peneliti untuk mendapatkan informasi yang diinginkan, yaitu berkaitan dengan topik dan permasalahan penelitian yang tidak didapat dari data tulis dan data observasi.

Wawancara dilakukan dengan dua teknik, pertama secara terencana yaitu dilakukan persiapan waktu dan tempat pertemuan, kedua dengan cara tidak terencana, yaitu peneliti mendatangi informan dengan tidak diketahui waktu kedatangan peneliti oleh informan, tetapi menyesuaikan waktu yang memungkinkan untuk dapat dilakukan wawancara. Kedua teknik wawancara memiliki sasaran, materi, dan

tujuan yang sama yaitu mengharapkan informasi disampaikan secara jujur. Tempat yang dipilih adalah pondok Jula-juli Mojokerto, tempat pertemuan organisasi, taman Budaya Jawa Timur, dan di tempat lain yang memungkinkan untuk kesempatan wawancara. Diskusi yang pernah dilakukan adalah diskusi yang membahas perihal *urip* pada tari *Ngrema Surabayan*. Diskusi dilakukan di ruang rapat Kampus STKW Surabaya, pada tanggal 24 Juli 2018. Informan yang diundang meliputi seluruh kategori, yakni kategori budayawan dan pengamat tari, *pengreman*, *pengrwit*, dan *stakeholders*.

### 3) Dokumentasi

Dokumentasi yang baik akan membantu peneliti untuk memperdalam pemahaman tentang tindakan manusia yang menari (Frosch dalam Fraleigh 1999, 268). John Blacking memperingatkan bahwa Film, kaset video, dan berbagai notasi dan alat yang berguna untuk mengacu pada objek penelitian (Frosch dalam Fraleigh 1999, 268).

Dokumentasi dilakukan dengan pengambilan rekaman video dan foto, ketika subjek sedang persiapan maupun melakukan pertunjukan untuk pengamatan ciri-cirinya. Dokumentasi dilakukan karena daya ingat peneliti dalam pengamatan sangat terbatas sehingga memerlukan bantuan dokumentasi berupa rekaman video pertunjukan. Dokumentasi diperlukan sebagai alat bantu untuk dipertunjukkan ulang untuk kegiatan



diskusi dan analisis. Selain itu, juga dilakukan pengamatan, dengan pengkajian catatan, tulisan, dan data pribadi yang ada. Dokumentasi foto dimanfaatkan untuk mempertegas penjelasan analisis teks.

#### 4. Analisis Data

Analisis data menggunakan cara yang disarankan Frosch (dalam Fraleigh 1999, 258) yaitu pemahaman kultural melalui sudut pandang “orang dalam” (emik) dengan belajar bahasa, tari, musik, dan kategori asli, partisipasi, wawancara, pertunjukan, dan sebagainya. Sementara itu, sudut pandang “orang luar” (etik), dilakukan dengan cara observasi, membaca, mengkaji catatan lapangan, dokumentasi dan sebagainya, yang selanjutnya ditulis dengan cara etnografi. Untuk membentuk dan menghasilkan gambar nyata dalam etnografi sebagaimana disebut oleh Miles (dalam Rohendy 1992, 15) diperlukan presentasi data melalui cara deskriptif analitis untuk menggambarkan secara nyata dan sistematis seluruh bagian.

Gambaran nyata seluruh bagian adalah kronologi laporan hasil penelitian, yakni *urip* sebagai capaian ideal penyajian tari *Ngrema Surabayan* yang dibangun oleh teknik, kinestetik, bentuk dan nilai keindahan. *Urip* didasarkan atas uji penyajian tari *Ngrema Surabayan* yang disajikan oleh *pengreman* yang berbeda hingga didapatkan *urip* sebagai entitas, *urip* sebagai identitas, dan keindahan ideal. Tari *Ngrema Surabayan*

sebagaimana diketahui memiliki keunikan karakter yaitu kepahlawanan khas tokoh pejuang lokal. Pembentukan karakter kepahlawanan diprediksi terkait dengan keadaan masyarakat dan lingkungan alam pada wilayah tertentu, karenanya diperlukan kajian khusus untuk memahaminya. Kajian khusus untuk mendapatkan pemahaman yang komprehensif tari *Ngrema Surabayan*, oleh sebab itu analisis digunakan panduan yang lazim digunakan untuk mengungkap sejarah sesuatu yakni teori Kausalitas Multikausal.

Teori Kausalitas Multikausal memberikan gambaran suatu kasus yang bersifat tunggal tetapi dibentuk oleh banyak penyebab, selanjutnya dibantu Konsep Hibriditas, dan “*culture*” untuk memperoleh makna diakronik dan sinkronik nilai kesejarahan tari *Ngrema Surabayan*. Tari *Ngrema Surabayan* sebagai kasus tunggal dibentuk oleh berbagai penyebab yakni berbagai keadaan yang ada dalam masyarakat, diantaranya; sosial politik, ekonomi, religi, dan budaya sehingga menghasilkan tari *Ngrema Surabayan* yang hibrid dan mampu memberikan efek simbol bagi kebudayaan masyarakatnya.

Analisis untuk menemukan teknik tari *Ngrema Surabayan* digunakan konsep teknik dari Hadi yaitu koreografi sebagai teknik yang meliputi; teknik bentuk, teknik medium, teknik instrument dan koreografi sebagai konteks “isi” sehingga terwujud tari *Ngrema Surabayan* berupa

gaya atau spesifikasi individual. Uraian tentang “struktur luar” dan “struktur dalam” menggunakan *asisapaponglati* sebagai pedoman dasar teknik tari *Ngrema Surabayan* dibantu konsep teknik pelaksanaan gerak oleh Hadi, Murgiyanto, dan Sedyawati dapat menjelaskan teknik gerak dapat membentuk kualitas individual dan atau gaya tertentu.

Analisis untuk menemukan bentuk keindahan tari *Ngrema Surabayan* digunakan konsep keindahan menurut pandangan budaya Jawa, yakni *endah, elok, edipeni, lan migunani* yang memenuhi syarat: kekudusan, kesucian, ketepatan, kebenaran, keselarasan, kesopansantunan, dan kebaikan. Data yang dijadikan analisis adalah bentuk, struktur dan daya ekspresi penari. Desmond Morris menjelaskan perilaku manusia dapat tertuang dalam ekspresi tertentu (Morris 1977, 6-23). Perihal *Aesthetic Behaviour* Morris mengatakan: manusia mengekspresikan dirinya secara estetik dalam beberapa hal melalui warna, pola, gerakan, suara, dan bau (Morris 1977, 278-279). Sebagai ekspresi yang disengaja melalui ciptaan atau keindahan (estetik) yang diciptakan, salah satu cara adalah dengan melihat alam sebagai fakta alamiah yang menginspirasi. Dari kenyataan alam, kemudian distilisasi (*stylish*) membentuk wujudnya yang baru berupa keindahan ciptaan (seni).

Dalam hal *fighting behaviour* Morris menjelaskan, dunia seni pertunjukan terdapat ungkapan yang menunjukkan sifat manusia yang ketika tidak dapat menyelesaikan perselisihan, tindakan ekstrim dapat dilakukan yakni konflik yang dilakukan secara fisik dalam skala penuh (*If intimidation signals cannot settle a dispute, then extreme measures may be called for, and the conflict may develop into full-scale bodily assault*) (Morris 1977, 156). Perihal *clothing signals* Morris mengatakan: Busana berfungsi praktis, tetapi busana juga untuk menunjukkan simbol status, atau juga untuk mencari status. Orang menunjukkan dengan membayangkan sebagai pribadi yang berstatus melalui cara kembali ke masa lampau melalui modifikasi model busananya. Pada sisi lain orang umum sekedar membayangkan, apabila mengenakan busana yang berstatus tinggi dalam keseharian akan tidak ada gunanya. Perlu momen khusus untuk menggunakannya sehingga memiliki keabsahan meskipun sekedar bersifat psikologis (Morris 1977, 216).

Gerakan jurus pencak silat memiliki sifat keberanian dan kewaspadaan menghadirkan sikap maskulin yang tegas, tangkas, dan sigap. Melalui proses stilisasi, gerakan tersebut mendapatkan bentuk estetik dan muncul pada sifat kewibawaan tari *Ngrema Surabayan*. Sementara, busana tari *Ngrema* gaya *Surabayan* digambarkan sebagai busana para bangsawan abad XVIII berstatus tinggi yang telah mengalami

proses adaptasi dengan busana kolonial penjajah. Secara psikologis sebagai simbol status (*clothing signals*), busana tersebut seakan-akan menempatkan pemakainya sebagai orang bangsawan berstatus tinggi.

Pertimbangan keindahan motif batik dan jenis kain bludru diinspirasi oleh alam lingkungan setempat yaitu alam flora. Pola dan motif adalah pekerjaan seni yaitu mengindahkan kenyataan alam sesuai dengan *aesthetic behaviour* alam flora ke dalam bentuk pola dan motif batik pada busana tari *Ngrema Surabayan*. Model analisis Morris ini dapat membantu kelengkapan analisis tekstual pada sajian tari *Ngrema Surabayan* yang telah mengalami perubahan gerak dan busana yang tampak pada spesifikasi individual tari *Ngrema Surabayan*.

Analisis gerak untuk mengungkap rasa gerak digunakan konsep kinestetik sebagaimana disarankan Hadi, Gardner, Murgiyanto, dan Widyastutieningrum. Konsep kinestetik digunakan untuk memahami kinestetik sebagai perangkat kepenarian yang di dalamnya melibatkan interpretasi dan penjiwaan *pengreman* atas tema dan seluruh unsur tari *Ngrema Surabayaan*, diantaranya: merias wajah, berbusana, *ngidung*, dan merasakan *gendhing*. Kinestetik sebagai perangkat kepenarian dicapai melalui tradisi dalam Ludruk, diantaranya: *nyebeng* pada seniornya, *gladen* pada panggung yang sesungguhnya, dan *nyajen* untuk mendapat kekuatan spiritual (*semboga*). Sementara peran kinestetik pada kualitas



kepenarian dapat dicapai disebabkan *pengreman* merupakan pencipta bahasa non verbal berupa gerak yang dapat menyampaikan pesan tari melalui kesan yang dirasakan penonton.

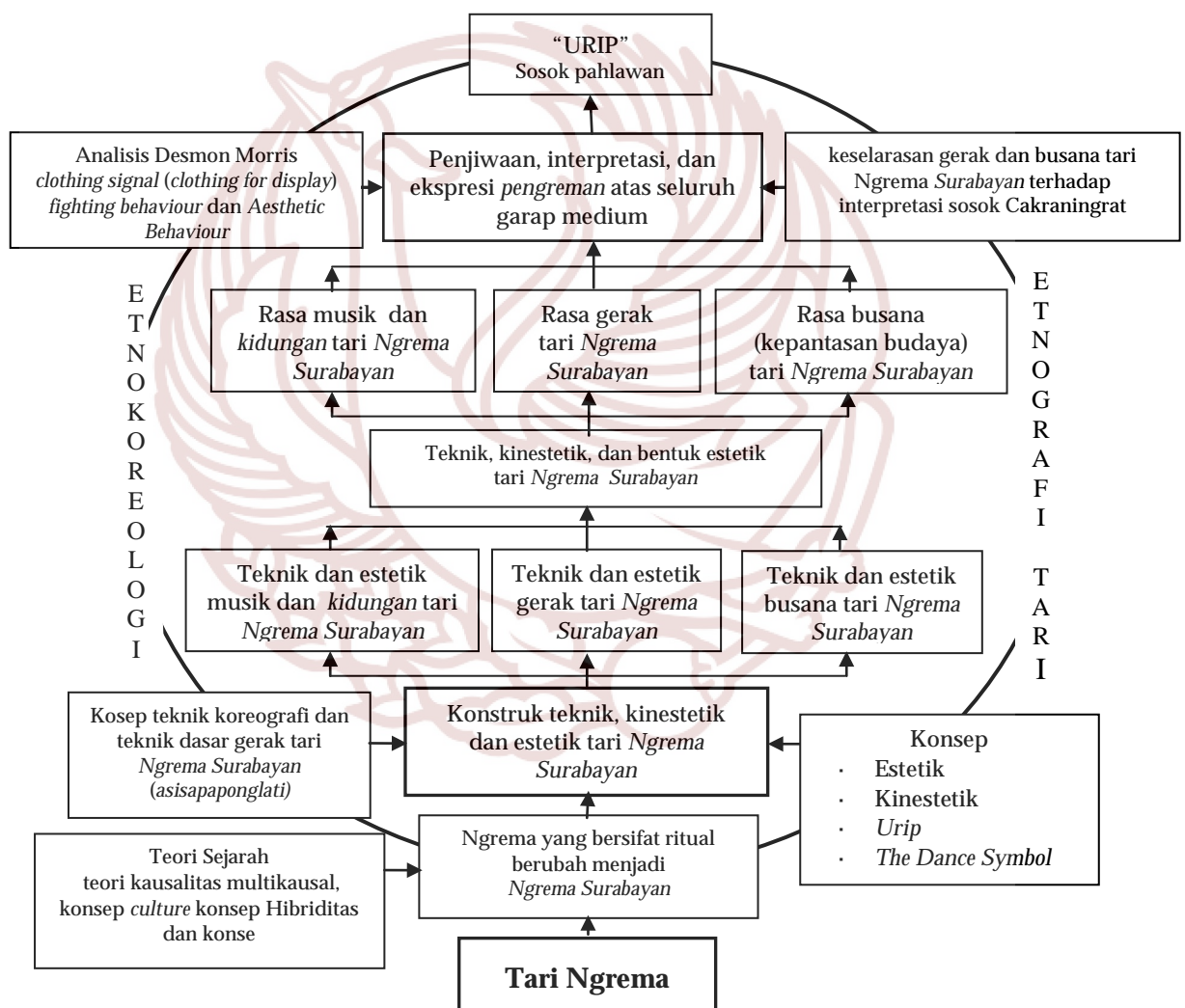
Menjelaskan *urip* tari *Ngrema Surabayan* sebagai entitas menggunakan analisis teknik (bentuk koreografi dan pelaksanaan gerak), kinestetik, garap unsur medium yang dikenai aturan dasar teknik gerak *asisapaponglati* dan kepantasan budaya seluruh elemen tari *Ngrema Surabayan*. Data pertunjukan menggunakan beberapa jenis penyajian tari *Ngrema Surabayan* dalam kategori *urip*, tidak *urip*, dan *siku*. Penyaji tari *Ngrema Surabayan* kategori *urip* dibawakan oleh *pengreman*: Cak Maulan Joko Pitono dan Cak Komari, penyajian kategori *siku* disajikan Cak Supriadi, penyaji kategori tidak *urip* Cak Fatoni. Penotasian gerak dirasakan penting sebagai bagian dari sistem analisis yang menjelaskan pendekatan etnokoreologi. Sistem notasi dengan cara deskriptif dan cara *Labanotation*<sup>31</sup> merupakan pilihan sistem pencatatan gerak tari yang dari padanya dapat diketahui perbedaan dan persamaan dalam sikap maupun gerakan tari yang sedang dicermati.

Penjelasan *urip* tari *Ngrema Surabayan* sebagai identitas digunakan perangkat analisis sebagaimana disarankan oleh Allegra Snyder dalam *The Dance Symbol*. Bahwa “aspek dalam” yang meliputi stimulasi dan

---

<sup>31</sup> *Labanotation* adalah penulisan gerak tari dengan sistem notasi. Penulisan sistem notasi ini dilakukan oleh Rudolf von Laban mulai tahun 1928.

transformasi dan “aspek luar” yang terdiri atas budaya masyarakat dan lingkungan alam yang tersatukan dalam diri *pengreman* dan diekspresikan secara kharismatik berupa penyajian tari *Ngrema Surabaya*, mampu membangun efek identitas budaya lokal. Secara sederhana langkah penelitian ini dapat digambarkan dalam bentuk bagan seperti berikut.



**Bagan 2.** Kerangka pikir tahapan penelitian  
(Ket. tanda → hubungan langsung, tanda ○ hubungan kesatuan)

## H. Sistematika Penulisan

Penulisan disertasi ini memuat enam bab. Secara urut enam bab. disampaikan seperti berikut.

Bab. satu, menguraikan latar belakang permasalahan, rumusan masalah, tujuan penelitian, manfaat penelitian, tinjauan pustaka, kerangka teori/konseptual untuk keperluan analisis, metode penelitian, dan sistematika penulisan disertasi.

Bab dua, membahas sejarah tari *Ngrema Surabayan* sebagai ungkapan personal, cultural, dan social politik. Beberapa hal diuraikan yaitu, asal-usul istilah tari Ngrema, sejarah terbentuknya tari Ngrema, Maulan Joko Pitono sebagai generasi mutakhir yang meneruskan tari *Ngrema Surabayan*, keberadaan tari Ngrema dalam pertunjukan Ludruk, hibriditas tari *Ngrema Surabayan* pada aspek gerak dan aspek busana, dan perkembangan tari Ngrema (padat) di luar pertunjukan Ludruk

Bab tiga, menguraikan tentang teknik dan nilai estetik tari *Ngrema Surabayan*. Di dalamnya menjelaskan teknik koreografi sebagai *struktur luar*, menyangkut bentuk dan struktur koreografi tari *Ngrema Surabayan*, medium dan instrumen tubuh pada tari *Ngrema Surabayan* yang menguraikan perihal gerak pada tubuh, irama dan ritme gerak, rasa gerak dan rasa *gendhing*, tata rias dan tata busana tari *Ngrema Surabayan*, karawitan tari *Ngrema Surabayan*, *kidungan*. Berikutnya dijelaskan nilai

estetik sebagai bentuk dan “struktur dalam” yang dipandu oleh konsep estetik dalam pandangan budaya Jawa.

Bab empat, membahas peran kinestetik dalam kualitas kepenarian tari *Ngrema Surabayan*, menguraikan a) proses kinestetik, di dalamnya menjelaskan proses kinestetik tari *Ngrema Surabayan*, Penguasaan kinestetik oleh penari *Ngrema Surabayan*, dan peran kinestetik dalam kualitas kepenarian tari *Ngrema Surabayan*. b) kinestetik dalam tari *Ngrema Surabayan*, di dalamnya menjelaskan wujud dan proses kinestetik dalam ragam gerak tari *Ngrema Surabayan*, dan citra yang dipesankan.

Bab. lima, menjelaskan konsep *urip* dalam tari *Ngrema Surabayan*. Di dalamnya menguraikan tentang a). *urip* sebagai konsep entitas tari *Ngrema Surabayan*, yang menjelaskan tentang pengertian *urip* dan elemen-elemen pembentuknya, juga menguraikan proses terbentuknya *urip* tari *Ngrema Surabayan*. b) *urip* sebagai konsep identitas tari *Ngrema Surabayan* yang dijelaskan dengan menggunakan perangkat analisis *The Dance Symbol* dari Allegra Snyder yaitu tari sebagai *representasi* kehidupan manusia dalam kebudayaannya. *Unity* merupakan kemanunggalan masyarakat dan lingkungan dalam tari *Ngrema Surabayan*. Ekspresi penari yang menyebabkan karakter kepahlawanan tari *Ngrema Surabayan* merupakan cerminan budaya masyarakat Surabaya sebagai kota pahlawan.

Bab enam, kesimpulan, merupakan intisari hasil dari analisis data yang telah diuraikan dari bab satu sampai dengan bab lima dan temuan penelitian yang dilengkapi pernyataan rekomendasi.





## **BAB II**

### **SEJARAH DAN PERKEMBANGAN TARI NGREMA SURABAYAN UNGKAPAN PERSONAL, KULTURAL, DAN SOSIAL POLITIK**



**BAB III**  
**TEKNIK DAN NILAI ESTETIK TARI NGREMA SURABAYAN**



**BAB IV**  
**PERAN KINESTETIK**  
**DALAM KUALITAS KEPENARIAN TARI NGREMA SURABAYAN**



**BAB V**  
**URIP DALAM TARI NGREMA SURABAYAN**



## **BAB VI**

### **PENUTUP**

#### **A. Kesimpulan**

Tari Ngrema yang hidup dan tumbuh dalam pertunjukan Ludruk hingga berkembang menjadi disiplin tari tersendiri memiliki ciri unik, yakni mengenakan *gongseng*. *Gongseng* yang dikenakan penari Ngrema memiliki hubungan dengan *gongseng* pada penari topeng di Malang dan pertunjukan topeng oleh Hayam Wuruk pada kejayaan Majapahit di masa silam. Gerakan *gongseng* sebagai komando musik tari berfungsi membangun keselarasan antara irama *gendhing*, irama gerak tubuh, dan gerakan topeng. Pesona tari *Ngrema Surabayan* yang ritmis dan dinamis pada gerakannya disebabkan oleh penampilan *pengreman* karismatik juga karena bunyi gemrincing *gongseng* yang melingkar di pergelangan kaki kanannya.

Tari *Ngrema Surabayan* yang bertema kepahlawanan karismatik Cakraningrat merupakan puncak perkembangan tari *Ngrema Surabayan*. Kepahlawanan tari *Ngrema Surabayan* dalam pertunjukan Ludruk dimulai dari *Cak Subur*, diteruskan *Cak Munali Patah* dan pada perkembangan mutakhir disajikan Maulan Joko Pitono. Pertunjukan tari *Ngrema Surabayan* yang mempesona, memacu perkembangan tari *Ngrema Surabayan* hingga di luar pertunjukan Ludruk dan mampu berdiri sebagai disiplin tari tersendiri.



Perjuangan sebagai titik tolak interpretasi *pengreman* yang selanjutnya mengadirkan hibriditas tari *Ngrema Surabayan* berimplikasi pada pembentukan baru koreografi pada teknik, kinestetik, dan bentuk estetik.

Pembentukan baru pada teknik menciptakan “struktur luar” koreografi tari *Ngrema Surabayan*. Teknik koreografi merefleksikan prinsip-prinsip pembentukan tari, meliputi; keutuhan, variasi, transisi, rangkaian, perbandingan, dan klimaks melalui proses penggarapan unsur waktu, tenaga, dan ruang pada medium dan instrument gerak tubuh penari. *Adeg, siku, sabet, pacak, dan polatan (asisapo)* pada *asisapaponglati* merupakan pedoman dasar teknik gerak tari *Ngrema Surabayan* yang diterapkan pada empat bagian tubuh penari, diantaranya tubuh bagian kepala, tubuh bagian lengan dan tangan, tubuh bagian badan atau torso, serta tubuh bagian tungkai dan kaki. Pelaksanaan yang ketat *adeg, siku, sabet, pacak, dan polatan* pada gerak tubuh penari menunjukkan bahwa *pengreman* telah mencapai kemampuan *seleh raga (wiraga)*.

Pembentukan baru kinestetik atau konteks “isi” koreografi menciptakan “struktur dalam” pada tari *Ngrema Surabayan*. Kinestetik merupakan refleksi dari *nglaras* dan *ngayati (nglati)* dalam pelaksanaan gerak. Pelaksanaan secara ketat pada *nglaras* dan *ngayati*, menunjukkan bahwa penari *Ngrema Surabayan* telah mencapai kualitas *seleh irama* dan *seleh rasa*

(*wirama* dan *wirasa*). Pelaksanaan *asisapaponglati* secara ketat dan dengan penjesuaian kondisi tubuh hingga mencapai *wiraga*, *wirasa*, *wirama*, menunjukkan bahwa *pengreman* telah sampai pada tataran *rasa solah*. Pencapaian kualitas *rasa solah* merefleksikan nilai filosofi tari *Ngrema Surabayan* yang bermakna pencarian kesejatan manusia dan vitalitas teknik kinestetik memunculkan “isi”, berupa karakter tari dan gaya individual tari.

Karakteristik dan spesifikasi individual tari dicapai oleh *pengreman* melalui kebiasaan temurun, yakni; *nyebeng* kepada seniornya, *gladen* pada panggung yang sesungguhnya, dan *nyajen* untuk mendapatkan kekuatan spiritual yang disebut *semboga*. *Nyebeng*, *gladen* dan *nyajen* merupakan proses pembelajaran penari *Ngrema Surabayan* untuk penguasaan teknik, kinestetik dan *semboga* hingga mencapai predikat *pengreman*. Teknik, kinestetik, dan *semboga* yang menyatu dalam penghayatan *pengreman* menghadirkan *rasa solah* dan dapat memancarkan karisma pada *pengreman* sehingga penyajian tari *Ngrema Surabayan* dapat dirasakan *urip*. Pancaran karisma memunculkan estetika tari *Ngrema Surabayan*, yaitu keindahan ketika dirasakan seakan hadir sosok Cakraningrat dalam penyajian tari *Ngrema Surabayan*. Keindahan lokal yang mencerminkan kehidupan budaya masyarakat Jawa yang dikatakan sebagai *endah elok edipeni lan migunani*, indah yang mempesona, bermakna, dan berguna bagi hidup pribadi, masyarakat, dan kebudayaannya.

Kinestetik berperan dalam kepenarian tari *Ngrema Surabayan*. Hal ini disebabkan, kepenarian memiliki kemampuan menciptakan bahasa berupa gerak nonverbal. Ketika gerak nonverbal dirasakan *urip* pada penyajian tari *Ngrema Surabayan*, mampu menghadirkan citra bagi penonton berupa gambaran Cakraningrat, sosok karismatik pahlawan Surabaya masa lalu.

*Urip* yang dibangun oleh kesatuan teknik, kinestetik dan dijiwai *semboga* dalam diri *pengreman* menciptakan entitas tari *Ngrema Surabayan*, yakni keber-ada-an wujud tari *Ngrema Surabayan*. Kesatuan dalam pemahaman *nyawiji* dalam proses internalisasi (penghayatan dan penjiwaan), dan terjadi kesenyawaan yaitu melebur seluruh elemen tari *Ngrema Surabayan* hingga *kasalira* yakni menubuh ke dalam ekspresi membentuk entitas tari *Ngrema Surabayan* yang ideal, karismatik, mempesona, dan menakjubkan. *Urip* sebagai entitas didasarkan pada kemampuan kepenarian mewujudkan pola hubungan seluruh *unsur garap medium*, melaksanakan sikap dasar teknik gerak (*asisapaponglati*) berdasarkan kondisi tubuh, penjiwaan, interpretasi, dan ekspresi.

*Urip* yang mewujudkan citra pada benak penonton berupa kemunculan sosok karakteristik Cakraningrat adalah identitas tari sekaligus identitas wilayah terciptanya tari *Ngrema Surabayan*. *Urip* sebagai identitas disebabkan kemanunggalan (*unity*) “aspek dalam” dan “aspek luar” melalui

proses stimulasi dan transformasi dari budaya masyarakat dan lingkungan alam. Kemanunggalan (*unity*) mampu memberikan penghayatan penonton terhadap pertunjukan tari *Ngrema Surabayan* hingga tergambar citra pada benaknya. *Urip* sebagai identitas mencerminkan nilai filosofi Jawa, *urip kuwi urup, kudu urap lan bisa'a nguripi*. Bahwa aktivitas bermakna pada manusia dalam kebudayaannya dimulai dari berinteraksi kepada sesama untuk saling memberi dan menerima sebagai konsekwensi eksistensi sosial manusia sehingga dapat memberi efek berupa citra baru bagi kebudayaannya.

Pengujian empat penyajian tari *Ngrema Surabayan* dengan empat penari yang berbeda diperoleh kategori: Penyajian tari *Ngrema Surabayan* yang *urip*, disebabkan kepatuhan dan penyesuaian jenis dan kondisi tubuh dalam pelaksanaan pedoman dasar teknik gerak tubuh, kemampuan penjiwaan, daya spiritual, interpretasi, dan ekspresi yang kuat. Penyajian tari *Ngrema Surabayan* tidak *urip* disebabkan tidak secara ketat melaksanakan kaidah pedoman dasar teknik gerak tubuh dan tidak mempunyai kemampuan penjiwaan yang diliputi daya spiritual, interpretasi, dan ekspresi yang kuat. penyajian tari *Ngrema Surabayan* yang *siku*, disebabkan pelaksanaan secara ketat kaidah pedoman dasar teknik gerak tubuh tetapi tidak atau belum mempunyai kemampuan penjiwaan, interpretasi, dan ekspresi yang kuat.

Faktor utama penyajian tari *Ngrema Surabayan* yang *urip* terletak pada aspek penjiwaan yang diliputi daya spiritual dan interpretasi hingga menghadirkan karisma dalam ekspresi. Penerapan kaidah pedoman dasar teknik gerak tubuh bersifat dinamis, kecuali kepatuhan dapat juga karena pertimbangan kesesuaian jenis dan kondisi tubuh penari dalam pelaksanaan pedoman dasar teknik gerak tubuh untuk dapat menghadirkan keindahan lokal yakni citra pada penonton berupa gambaran sosok Cakraningrat pahlawan Surabaya masa lampau yang karismatik.

Atas dasar kesimpulan ini hasil penelitian dapat diketengahkan empat temuan sebagai berikut;

1. Urip sebagai konsep entitas tari *Ngrema Surabayan*

Urip terjadi karena kemampuan kepenarian didasarkan kepatuhan atau kemampuan penyesuaian tubuh penari atas kaidah dasar teknik garap medium, daya spiritual dalam penjiwaan, interpretasi, dan ekspresi yang karismatik hingga seakan menghadirkan figur Cakraningrat pada penyajian tari *Ngrema Surabayan*

2. Urip sebagai konsep identitas tari *Ngrema Surabayan*

Penyajian tari *Ngrema Surabayan* yang *urip* menghadirkan citra berupa sosok pahlawan karismatik Surabaya memberikan efek simbol bagi kebudayaan masyarakat Surabaya yang lekat dengan nilai kepahlawanan.



### 3. Urip sebagai dasar keindahan dan penilaian tari Ngrema Surabayan

Urip merupakan dasar keindahan (*estetis*) ideal tari *Ngrema Surabayan*, menjadi landasan *pengreman* untuk mempertunjukkan tari *Ngrema Surabayan* yang ideal, sebagai acuan penonton untuk menghayati citra, dan pedoman dalam memberikan penilaian penyajian tari *Ngrema Surabayan* secara objektif dan proporsional.

### 4. Urip pada tari *Ngrema Surabayan* memiliki nilai histori yakni *gongseng* di pergelangan kaki kanan penari Ngrema, kaki penari topeng di Malang pada masa kemerdekaan, pada masa penjajahan yang juga diprediksi merupakan kelanjutan jauh di masa kejayaan Majapahit dengan adanya fakta bahwa Raja Hayam Wuruk menari topeng pada pertunjukan *raket*.

Empat rumusan proposisi teoretik dalam kesimpulan ini adalah temuan dan bukan merupakan modifikasi teori dan atau pengembangan teori hasil temuan para pakar lain. Dikatakan sebagai temuan karena keempat rumusan proposisi teoretik sebagaimana disebut tidak atau belum pernah ada sebelumnya. Dalam tiga penelitian tari yang dilakukan oleh: Dibia (1989 dan 2012) Astuti (2016), Wibisono (2015 dan 2017) yang peneliti identifikasi terdapat sasaran inti kajian yang difokuskan pada pembahasan teknik, kinestetik, dan bentuk estetik, tetapi tidak ditujukan pada bagaimana dan mengapa proses teknik, kinestetik beroperasi hingga dapat dirasakan

*urip* dalam penyajian yang menghasilkan keindahan. Kajian tari yang dibatasi pada pembahasan teknik saja, kinestetik saja, dan bentuk estetik saja tanpa pembahasan bagaimana dan mengapa komponen atau unsur-unsur tari dan kepenarian beroperasi dalam sebuah situasi tari sudah barang tentu tidak mencapai penjelasan tentang hakekat suatu tarian (*urip*) yang hadir dalam penyajian tarinya.

Atas dasar persandingan penelitian ini dengan tiga penelitian sebagaimana disebut sebelumnya yang penjelasan temuannya tidak memiliki kaitan antara teknik, kinestetik, dan bentuk estetik sebagai suatu kesatuan pembangun hakekat penyajian tari, oleh sebab itu rumusan proposisi teoretik dalam penelitian ini adalah temuan. Temuan dalam penelitian ini memberikan sumbangan yang berarti bagi ilmu tari yakni teori tari *Ngrema Surabayan* yang dirumuskan dari penjelasan teknik, kinestetik, dan bentuk estetik yang beroperasi dalam proses penyajian tarinya. Temuan tersebut berimplikasi teoretik dan praktik yang dapat dipergunakan sebagai rujukan pengembangan tari *Ngrema Surabayan* dari sisi ilmu pengetahuan dan pertunjukan.

## **B. Rekomendasi**

Urip sebagai konsep entitas, *urip* sebagai konsep identitas dan *urip* sebagai dasar keindahan dan penilaian tari *Ngrema Surabayan* hendaknya

dipahami oleh *pengreman*, para guru seni, ketua paguyuban dan atau sanggar tari, penonton penghayat, pimpinan Ludruk, serta pemangku kebijakan budaya di Surabaya dan di Jawa Timur.

1. Urip pada tari *Ngrema Surabayan* dipergunakan oleh para *pengreman* muda sebagai rujukan dalam membentuk karakter tari *Ngrema Surabayan* agar tari *Ngrema Surabayan* yang sedang dirintis menghasilkan pertunjukan berkualitas.
2. Urip pada tari *Ngrema Surabayan* dipergunakan oleh para guru seni dan ketua sanggar tari di wilayah pemerintahan kota Surabaya dan Jawa Timur sebagai pedoman membentuk karakter tari *Ngrema Surabayan* yang dibelajarkan kepada para siswanya.
3. Urip pada tari *Ngrema Surabayan* seharusnya dipergunakan oleh para penonton penghayat sebagai dasar penghayatan dan penilaian penyajian tari *Ngrema Surabayan* agar penghayatan dan penilaiannya obyektif dan proporsional.
4. Urip pada tari *Ngrema Surabayan* dapat dipergunakan oleh pimpinan Ludruk sebagai tolok ukur menyajikan tari *Ngrema Surabayan* yang berkualitas ideal dan dipergunakan sebagai panduan untuk kegiatan tradisi *nyebeng* bagi para *pengreman* muda.

5. Urip pada tari *Ngrema Surabayan* dapat dipergunakan pemangku kebijakan politik dan budaya di tingkat Pemerintah Kota Surabaya dan Provinsi Jawa Timur sebagai sarana penanaman dan penguatan nilai patriotik dan jiwa nasionalisme pada generasi muda bangsa melalui pertunjukan terencana dan bahan materi pendidikan karakter bagi anak didik di tingkat Sekolah Dasar dan Menengah di wilayahnya.



## DAFTAR PUSTAKA

- Aceh, Abubakar. 1994. *Pengantar Ilmu Tarekat, Kajian Histori Tentang Mistik*. Solo: Ramadhani.
- Adshead, Janet. 1988. *Dance Analysis, Theory and Practice*. London: Cecil Court.
- Ahimsa Putra, H.S. 2007. Etnosains Untuk Etnokoreologi Nusantara (Antropologi dan Khasanah Tari) dalam *Etnokoreologi Nusantara (batasan kajian, sistematika, dan aplikasi keilmuannya)* ed. Pramutomo. R.M. Surakarta: Institut Seni Indonesia Surakarta (ISI) Press.
- Aryandini S, Woro. 2000. *Citra Bima Dalam Kebudayaan Jawa*, Jakarta: UI Press.
- Ashcroft, Bill. 2000. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, London: EC4P 4EE, Simultaneously published in the USA and Canada.
- Bandem, Made, I. 2000. *Etnologi Tari Bali*, Denpasar: Kerjasama Forum Apresiasi Kebudayaan Denpasar Bali dan Kanisius.
- Bouvier, Helene. 2002. *Lebur Seni Musik dan Pertunjukan dalam Masyarakat Madura*, terjemahan Rahayu S. Hidayat dan Jean Couteau. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Boskoff, Alvin. 1964. "Recent Theories Of Social Change," dalam Werner J. Chanman dan Alvin Boskoff, *Sosiology and History: Theory and Reserch*. London: The Free Press of Glencoe.
- Brandon, James R. 1967. *Theatre in Southeas Asia*. Cambridge. Massachusetts: Harvard University Press
- Brennan, MA. 1998. "Every Little Movement Has A Meaning All Its Own: Movement Analysis in Dance Research". dalam Sondra Horton Fraleigh and Penelope Hanstein, (ed.). *Researching Dance evolving Modes Of Inquiry*. Pittsburgh: University of Pittersburgh Press.
- Bruner, Edward M. 1987. "Experience and Its Expressions" dalam *The Anthropology of Experience*, diedit oleh Turner, Victor W. & Bruner, Edward M (eds). Urbana. Cicago: University of Illinois Press (hal. 1-30).
- Bungin, Burhan. 2001. ed. *Metodolog Penelitian Kualitatif Aktialisasi Metodologis Ke arah Ragam Varian Kontemporer*. Divisi Buku Perguruan Tinggi. Jakarta: PT Raja Grafindo Persada.
- Ciptoprawiro, Abdullah. 1986. *Filsafat Jawa*. Jakarta: PN Balai Pustaka.
- Dibia, Wayan, I. 1989. Tari Bali Dalam Kajian Etnokoreologi dalam *Etnokoreologi Nusantara, Batasan Kajinan, Sitematika, dan Aplikasi Keilmuannya*. 2007



- diedit oleh Pramutomo, R.M, Surakarta, Institut Seni Indonesia Surakarta (ISI) Press.
- Dibia, Wayan, I. 2012. *Taksu Dalam Seni Dan Kehidupan Bali*, Denpasar, Bali Mangsi.
- Dillistone. W.F. 2002. *The Power Of Symbol*. Terj. A. Widyamartaya. Yogyakarta: Kanisius.
- D.A. Jacobsen, Eggen, P, dan Kauchak, D. 2009. *Methods for teaching*, edisi 8. Jogjakarta: Pustaka Pelajar.
- Ellfeldt, Lois. A. 1977. *Primer For Choreographere*, diterjemahkan oleh Sal Murgianto, (ed.), dalam *Pedoman Dasar Penata Tari*. University of Southern California. LPKJ Jakarta.
- Frosch, D. Joan. 1999. *Dance Etnography: Tracing the Weave of Dance in the Fabric of Culture*, dalam *Reserching Dance: Evolving Modes Of Inquiry*, Fraleigh, Harton, Sondra, diedit oleh Frosch, D. Joan. University of Pittsburgh Press.
- Gardner, Howard. 1939. *Multiple Intelligences*. Diterjemahkan oleh Alexander Sindoro. *Kecerdasan Majemuk Teori Dalam Praktek*. 2003. Jakarta: Interaksara.
- Geertz, Clifford. 1960. *The Religion of Java*. Illinois: Massachusertts Institute oh Technology. Terjemahan Aswab Mahasin, *Agama Jawa, Abangan, Santri, Priyayi Dalam Kebudayaan Jawa*. 2017. Depok: Komunitas Bambu, Cetakan ketiga.
- Gie. The Liang. 1976. *Garis Besar Estetika (Filsafat Keindahan)*, Yogyakarta: Pustaka Filsafat, Universitas Gajah Mada.
- Groenendaal, Van, Clara, Maria, Victoria. 1987. *Dalang Di Balik Wayang*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti.
- Hadi, Y. Sumandiyo. 2013. *Tari Klasik Gaya Yogyakarta: Legitimasi Warisan Budaya*, Lembah Manah.
- Hadi, Y. Sumandiyo 2017a. *Koreografi: Bentuk-Teknik-Isi*, edisi revisi, Yogyakarta: Cipta Media.
- Hadi, Y. Sumandiyo. 2017b. *Koreografi Ruang Prosenium*, Yogyakarta: Cipta Media &BP. ISI Yogyakarta.
- Hawkins, Alma M. 1988. *Moving From Within: A New Method for Dance Making*, (ed.), diterjemahkan I Wayan Dibia dengan Judul *Bergerak*

- Menurut Kata Hati*. 2002. Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Hendropuspito OC, D. 1989. *Sosiologi Sistematis*. Yogyakarta: Kanisius.
- Hoed, H Benny. 2011. *Semiotika dan dinamika sosial budaya*. Depok. Kominitas Bambu. Cetakan Pertama.
- Irianto, Heru, dan Bungin, Burhan. 2001. Pokok-Pokok Penting Tentang Wawancara, dalam *Metodologi Penelitian Kualitatif, Aktualisasi Metodologis ke Arah Ragam Varian Kontemporer*, ed. Burhan Bungin. Jakarta, PT Raja Grafindo Persada.
- Jelantik, M.A.A. 1999. *Estetika Sebuah Pengantar*. Bangung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia (MSPI).
- Kasemin, Kasiyanto. 1999. *Ludruk Sebagai Teater Sosial*, Surabaya: Unair Press.
- Kartodirdjo, Sartono. 1993. *Pendekatan Ilmu Sosial Dalam Metodologi Sejarah*. Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama.
- Kayam, Umar. 1981. *Seni Tradisi Masyarakat*, Jakarta: Sinar Harapan.
- Kayam, Umar. 1985. *Beberapa Bentuk Seni Tradisional Jawa*. Jakarta: Direktorat Jenderal Kebudayaan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Kuntowijoyo. 2006 *Budaya dan Masyarakat Edisi Paripurna*. Yogyakarta. Tiara Wacana.
- Kuntowijoyo. 2008. *Penjelasan Sejarah (Historical Eksplanation)*. Yogyakarta: Tiara Wacana.
- Kussudiardjo, Bagong. 2000. *Tentang tari*, Yogyakarta: Padepokan Press.
- Kusumo, W, Sardono, Pencitraan Romantisme Rusman Dan Darsi, dalam Rusini, *Gatutkaca di Panggung Sukarno*. 2003. Surakarta: STSI Press.
- Lombard, Dany. 1990. *Le Carrefour Javanais Essai d'histoire globale*. Diterjemahkan oleh Winarsi. 1996. *Nusa Jawa: silang Budaya, Bata-batas Pembaratan*, Jakarta: Gramedia Putaka Utama.
- Langer, K. Suzanne. 1957. *Problems Of Art, (The Philosophical Lectures)*. New York. Copyright By Suzzane K. Langer.
- Magnis, Suseno, Franz. 1984. *Etika Jawa Sebuah Analisis Filsafat Tentang Kebijakan Hidup Jawa*, Jakarta: PT Gramedia.
- Marinis, Marco de. 1993. *The Semiotics of Performance*, terj. Aine O'Healy, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

- Marshall, C. dan G.B. Rossman. 1989. *Designing Qualitative Research*. Newsbury Park, California: Sage Publication.
- Marzali, Amri. 1997. Apakah Etnografi (sebuah pengantar) dalam *Metode Etnografi*, James P. Spradley. Yogya, PT. Tiara Wacana Yogya.
- Marzam. 2002. *Basirompak: Sebuah Transformasi Aktivitas Ritual Magis Menuju Seni Pertunjukan*, Yogyakarta: Kepel Press.
- Morris, Desmond. 1977. *Man Watching A Field Guide to Human Behavior*. London, Oxford, in co-operation with Jonathan Cape Ltd.
- Murgiyanto, Sal. 2002. *Kritik Tari, Bekal dan Kemampuan Dasar*, Jakarta: Ford Fondation& MSPI.
- Murgiyanto, Sal. 2004. *Tradisi dan Inovasi, Beberapa Masalah Tari Di Indonesia*, Jakarta. Wedatama Widya Sastra.
- Mustofa, Agus. 2005. *Menyelam Ke Samudra Jiwa dan Ruh*, Surabaya: Padma Press.
- Nasr. Sayyid Hossein. 1993. *Spiritual dan Seni Islam*, Jakarta: Mizan.
- Peacock, James, L. 1968. *Rites Of Modernization Symbolic and Social Aspects of Indonesian Proletarian Drama*, Chigago & London, The University of Chigago Prees. Diterjemahkan oleh Eko Prasetyo. 2005. *Ritus Modernisasi asapek Sosial & Simbolik Teater Rakyat Indonesia*. Jakarta: Desantara Utama,
- Prakosa, Joko, Rohmad. 2016. ed. *Tari Rema di Surabaya: Dari Terop, Tobong, Menuju Ruang Kelas*, ed. Prakosa, Satu Kata.
- Pramutomo, R.M. 2007. ed. *Etnokoreologi Nusantara (batasan, kajian, sistematika, dan aplikasi keilmuannya)*, Surakarta. ISI Surakarta Press.
- Prihatini, Sri, Nanik DKK. 2007. *Ilmu Tari Joget Tradisi Gaya Kasunanan Surakarta*. Surakarta: ISI Surakarta Press.
- Read, Herbert. 1972. *The Meaning of Art*. Diterjemahkan oleh Soedarso SP. *Seni Arti dan Problematika Seni*. 2000. Yogyakarta: Duta Wacana University Press.
- Reality, Tim. 2008. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*, ejaan yang disempurnakan, Surabaya: Reality Publisier.
- Redfield, Robert. 1982. *Masyarakat Petanai dan Kebudayaan*, diterjemahkan oleh Dinel Dhakidae, Jakarta; CV. Rajawli.
- Riana, ketut, I. 2009. *Kakawin Desa Warnana Nagara Kretagama Masa Keemasan Majapahit*. Jakarta: Kompas.
- Ridjal, Tadjoe. 2001. Metode Bricolage Dalam Penelitian Sosial, dalam *Metodologi Penelitian Kualitatif, Aktualisasi Metodologis ke Arah Ragam*

- Varian Kontemporer*, ed. Burhan Bungin. Jakarta, PT Raja Grafindo Persada.
- Rifai, Ahmaad, Mien. 2007. *Manusia Madura: Pembawaan, Perilaku, Etos Kerja, Penampilan, dan Pandangan Hidupnya Seperti Dicerikan Peribahasanya*, Yogyakarta: Nuansa Aksara.
- Ritzer, George. 1980. *Sociology A Multiple Paradigm Science*. Diterjemahkan oleh Alimandan. 2012. *Sosiologi Ilmu Pengetahuan Berparadigma Ganda*. Jakarta: PT Raja Grafindo Persada.
- Rohendi Rohidi, Tjetjep. 1992. *Analisis Kualitatif Dalam Konteks Penelitian Sosial Budaya*, Pusat kajian Bahasa dan Sosial Budaya, Lembaga Penelitian Universitas Negeri Semarang, tth, p.2
- Santosa. 2012. *Komunikasi Seni Aplikasi Dalam Pertunjukan Gamelan*, Surakarta: ISI Press Surakarta bekerjasama dengan Program Pascasarjana ISI Surakarta.
- Santosa. 2014. *Drama Sosial: Imaji Dalam Seni*, Surakarta: ISI Press Surakarta & Pascasarjana ISI Surakarta.
- Sedyawati, Edi. 1981. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*, Jakarta: Sinar Harapan. Seri Seni No.4.
- Sedyawati, Edi. 1986. "Tari Sebagai Salah Satu Pernyataan Budaya", dalam *Pengetahuan Elementer Tari Dan Beberapa Masalah Tari*, Jakarta: Direktorat Kesenian.
- Sedyawati, Edi. 2007. Etno-Koreologi Nusantara: Perspektif, Paradikma, dan Metodologi, dalam *Etnokoreologi Nusantara (batasan kajian, sistematika, dan aplikasi keilmuannya)* ed. Paramutomo. R.M. Surakarta, Institut Seni Indonesia Surakarta (ISI) Press.
- Simatupang, Lono. 2013. *Pergelaran: Sebuah Mosaik Penelitian Budaya*, Yogyakarta. Jalasutra.
- Soedarsono, R.M. 1986. "Notasi Laban Satu Kemungkinan System Notasi Tari Bagi Indonesia", dalam *F.X. Sutoyo Cokrohamijoyo, Pengetahuan Elementer Tari dan Beberapa Masalah Tari*, Jakarta: Direktorat Kesenian Proyek Pengembangan Kesenian Jakarta Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 313- 349.
- Soedarsono, R.M. 2001. *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*, Bandung, Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia (MSPI).
- Soedarsono, R.M. 2007. Penegaan Etnokoreologi Sebagai Sebuah Disiplin dalam *Etnokoreologi Nusantara (batasan kajian, sistematika, dan aplikasi*



- keiolumuannya*) ed. Paramutomo. R.M. Surakarta, Institut Seni Indonesia Surakarta (ISI) Press.
- Soedarsono, R.M. 2003. *Seni Pertunjukan dari perspektif Politik, Sosial, dan Ekonomi*. Yogyakarta: Gajah Mada University Press.
- Soeryodiningrat, B.P.H. 1934. *Babad lan mekaring joget Jawi*, Yogyakarta: Kolf Brunning,
- Subalidinata, R.S. 1994. *Kawruh Kasusastran Jawa*. Yogyakarta: Yayasan Pustaka Nusantara.
- Sudewo.A. 1991. *Serat Panitisastra: Tradisi, Resepsi, dan Transformasi*. Yogyakarta: Duta Wacana University Press.
- Sumardjo, Jacob. 2000. *Filsafat Seni*. Bandung, Sunan Ambu Press.
- Suryobrongto, G.B.P.H. *Tari Klasik Gaya Yogyakarta (Mataram)*” dalam *Kawruh Joget Mataram*. Edisi R.M. Dinusatama. Yogyakarta. Yayasan Siswa Among Beksa.
- Sutopo HB. 1981. *Metodologi Penelitian Kualitatif*, Jurusan Seni Rupa Fakultas Sastra Universitas Sebelas Maret UNS, 1996: 63
- Supanggah, Rahayu. 2007. *Bothekan Karawitan II*, Surakarta, ISI Press.
- Supriyanto, Henri. 1992. *Lakon Ludruk Jawa Timur*, Jakarta : Gramedia.
- Supriyanto, Henri. 2001. *Ludruk Jawa Timur, Pemaparan Sejarah, Tonel Direksi, Manajemen dan Himpunan Lakon*, Surabaya: Dinas P Dan K Propinsi Jawa Timur dan PT Bina Ilmu.
- Supriyanto, Henricus. 2012. *Post Kolonial Pada Lakon Ludruk di Jawa Timur*. Malang, Bayumedia Publising,
- Spradley, P, James. 1997. *Metode Etnografi*, terjemahan Misbah Zulfa Elizabeth, Yogyakarta, PT Tiara Wacana Yoga.
- Sunardi. 2013. *Nuksma dan Mungguh: Konsep Dasar Estetika Pertunjukan Wayang*. Surakarta, ISI Press.
- Suseno, Magnis, Franz. 1988. *Etika Jawa Sebuah Analisis Filsafat Tentang Kebijaksanaan Hidup Jawa*, Jakarta: PT Gramedia.
- Suseno, Magnis, Franz. 1991. *Wayang dan Panggilan Manusia*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.
- Sutrisno, SJ, Muji. 2003. *Kisi-Kisi Estetika*, Yogyakarta: Kanisius.
- Sutrisno, SJ, Mudji dan Crist Verhaak Sj. 2011. *Estetika, Filsafat Keindahan*. Yogyakarta: Pustaka Filsafat. Kanisius.



- Tasman. A. 2014. *Analisa Gerak dan Karakter*. Surakarta: ISI Press Solo.
- Wahyudiyanto. 2004. *Kepahlawanan Tari Ngrema Surabayan Refleksi Cita, Citra, Dan Politik Identitas Dalam Ruang Estetik*. Surakarta, ISI Press Solo.
- Wibisono, Broto, Tri. 2015. *Tari Ngrema Catatan Dari Panggung Ke Panggung*. Surabaya, Dewan Kesenian Jawa Timur Press.
- Wibisono, Broto, Tri. 2016. Teks Koreografi Ngrema, dalam *Tari Ngremo di Surabaya, Dari Terob, Tobong, Menuju Ruang Klas*, ed. R. Djoko Prakosa, Sidoarjo: Satu kata bekerjasama dengan Jurusan Tari STKW Surabaya.
- Wibowo, fred. 1981. *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, Yogyakarta: Dewan Kesenian DIY.
- Widyastutieningrum, Rochana, Sri. 2004. *Sejarah Tari Gambyong Seni Rakyat Menuju Istana*, Surakarta: Citra Etnika.
- Williams, Raymond. 1983. *Cultur*. Ed, Gavin Mackenzie. Glasgow.
- Windrowati, Trinil. 2010. *Pertunjukan Sandur Manduro Refleksi Kehidupan Masyarakat Manduro Kecamatan Kabuh Kabupaten Jombang*, Surakarta: ISI Press Solo.
- Wiryamartana, I Kuntara. 1990. *Arjunawiwaha: Transformasi Teks Jawa Kuna Lewat Tanggapan dan Penciptaan di Lingkungan Sastra Jawa*. Yogyakarta. Duta Wacana University.

## Jurnal

- Azali, Kathleen. 2012. Ludruk: Masihkan Ritus Modernisasi? Dalam *Lakon, Jurnal Kajian Sastra & Budaya*. Vol. 1 No. 1. <http://e-journal.unair.ac.id/index.pph/LAKON/index>
- Dibia, Wayan, I The Symbols of Gender Balinese Dance, dalam *UCLA Journal of Dance Ethnology*, Vol 13.
- Giari, Nunuk. 2003. "Tinjauan Historis Perubahan Ideologi Dalam Batik", dalam *Padma, Jurnal Ilmiah FPBS Universitas Ngeri Surabaya* Vol. 2 No. 2.
- Hidajat, Robby. 2001. "Evolusi Remo Malang" dalam *Bahasa dan Seni*. 29.1.109.121, Malang: (UNM) Bahasa dan Seni.
- Mariati, Pance dan Nanik Sri Prihatini. 2015. Konsepsional Ali Markasa Dalam Penciptaan Tari Ngremo Jombangan, dalam *Gelar, Jurnal Seni Budaya*, Surakarta: ISI Press. Volume 13. No 1.
- Redati, Wening. 2006, Kreativitas Dalam Film. Artikel dalam jurnal Ilmiah Populer. *BENDE*, Edisi 35 September, hal: 36-47.

- Sari, Rukmana, Titis, Ayu dan Wahyudi. 2017. Rekonstruksi Gerak Pada Tari Remo Tawi Jombang, dalam *Joget: Jurnal Seni Tari*. Jurusan Tari FSP. ISI Yogyakarta, Yogyakarta: Media Komunikasi Seni Tari. Volume 10, No 2.
- Widyastutieningrum, Rochana, Sri. 1997. "Pendidikan Tari di Lembaga Formal (Tinjauan mengenai Pembentukan Penari)" dalam *Wilet*. Jurnal Seni. Surakarta: Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta.

### Disertasi

- Sastra, Indra, Andar. 2015. Konsep Batalun Dalam Penyajian Talempong *Renjeang Anam Salabuhan* di Luhuk Nan Tigo Minangkabau, *Disertasi*, Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta.

### Tesis

- Prabowo, Santoso, Wahyu. Bedhaya Anglir Mendhung: Momen Perjuangan Mangkunegara I (1757-1988),. Tesis Program Pascasarjana (S2) Program Studi Sejarah, Jurusan Humaniora, Fakultas Oasca Sarjana, Universitas Gajah Mada. 1990
- Wahyudiyanto. 2004. Tari Ngrema Surabayan di Surabaya: Aspek Politik Dalam Tari, *Tesis*, Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta.

### Majalah

- Bachtiar, Harsja, W. 1973. "The Religion Of Java: Sebuah Komentar". Dalam *Majalah Ilmu-ilmu Sastra Indonesia* No. I Januari 1973, Jilid V.
- Hendrowinoto, S. 1987. "Ludruk Dalam Berbagai Peran" dalam *Sarinah*, No 21. Tahun 1987.
- Peacock, James. 1967.a. "Anti-Dutch, Anti-Muslim Among Surabaya Proletarians: a Discription of Performances and Responses", dalam *Indonesia*. 4, h. 43-73.
- Peacock, James. 1967.b. "Ritual, Entertainmen, and Modernization: dalam a *Javanese Case*", *comparative Studies in Society and History*. Dalam *Indonesia*. 4.
- Prakosa, Djoko, Rochmad. 2001. "Munali Patah Maestro Ngrema". Dalam (majalah) *Kidung*, Surabaya. Dewan Kesenian Surabaya.

Subohadi, Nelwan S. 1989. 'Ragam dan Fungsi Jula-Juli dalam Ludruk" Kertas Seminar Sehari Kanwil Depdikbud Jawa Timur dan Majalah *Sarinah*.

### **Buku Dipublikasi Untuk Kalangan Sendiri (Tidak ber- ISBN)**

Danoesastro, R. Soebiono. 'Temu Keluarga Besar Pusat Latihan Kesenian Tjandra Wilatikta' Surabaya: STKW, 1994.

Issatriadi. DKK. *Ensiklopedi Seni Musik dan Seni Tari Daerah Jawa Timur, Laporan Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah Jawa Timur* Surabaya: Dinas P dan K Daerah Propinsi Daerah Tingkat I Jawa Timur, 1996/1997.

Munardi, AM. 1995. "Pengantar Pengetahuan Karawitan Jawa Timur", Belum diterbitkan.

Nurchahyo, Henri. 2011. *Munali Patah Pahlawan Seni dari Sidoarjo*, Sidoarjo, Dewan Kesenian Sidoarjo, 2011.

Wibisono, Broto, Tri. 1981/1982. *Ngrema*, Proyek Pengembangan Kesenian Jawa Timur, Tidak diterbitkan.

Yayasan Radyapustaka. 1970. *Sastramiruda*, Surakarta: Radyapustaka.

### **Hasil Penelitian**

Prasyanti, Retnayu dan Trisakti. 2009/2010 Pengemasan Tari Rema Ludruk Sebagai Strategi Pengembangan Seni Tradisi di Tengah Modernisasi Masyarakat. Laporan penelitian Dikti, Unesa. LP3M.

Timoer, Soenarto. 1975. Surabaya dalam Dongeng Rakyat, dalam *Hari Jadi Kota Surabaya. Tim*, Surabaya: Pemerintah Kotamadya Daerah Tingkat II Surabaya.

### **Makalah Diseminarkan**

Poerbokoesoemo, L. 1960. Ludruk dari segi Sejarah Serta Perkembangannya, Paper Seminar Ludruk di Balai Pemuda Surabaya, Desember, 25-28.

Sartono. 1982. "Cerita Singkat/Sinopsis Seni Ludruk" Makalah tidak diterbitkan, Mojokerto: Kasi Kebudayaan Depdikbud Mojokerto.

Suanda, Endo. 1998. "Tubuh dalam Seni Tari". Makalah disajikan dalam Seminar Tari. Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta.

**Sumber internet**

Afandi, Muslim. *Memahami konsep, konstruk dalam penelitian*, Musliminafandi.blogspot.co.id. Diakses, 12 Oktober 2018.

**Surat kabar (Koran)**

Jawa Post Radar Malang, 2003. "Tari Remo Gagrak Anyar , " 27 Juli 2003.

**Video**

*Company, Raff Dance*. 2003. Tari Remo Remaja. Musik (VCD) Volume 4.

Wahyudiyanto, video Lomba tari Ngrema Remaja dan Ngremo Ludruk, 2004

Wahyudiyanto, Video Ngrema dalam pertunjukan pada masyarakat, 2016, 2017, 2018.

**Foto**

Wahyudiyanto, foto Lomba tari Ngrema Remaja dan Ngremo Ludruk, 2004

Wahyudiyanto, foto Ngrema dalam pertunjukan pada masyarakat, 2016, 2017, 2018.

## DAFTAR NARASUMBER

- Agus Tasman (64) Pensiun dosen ISI Surakarta. Karangasem Laweyan, Boyolali.
- Ali Markasan (72) pengreman *Ngrema Jombang*, Ploso, Jombang.
- Bambang Sukma Pribadi (58) Guru SMK 12 Surabaya (Seniman Karawitan Jawa Timuran. Prima Kebraon 607, Kebraon, Karangpilang, Surabaya.
- Edy Susanto (Edi Karya) (62) Pimmpinan Ludruk Karya Budaya Mojokerto. Jetis, Canggal, Mojokerto.
- Hengky Tandiono (59) Seniman Ludruk RRI Surabaya. Kapasan, Simokerto, Surabaya.
- Kukuh Setyo Budi Akhrianto (53), PNS, Karyawan RRI, Pimpinan Ludruk RRI Surabaya. Kedungdoro, Sidomukti, Sawahan, Surabaya.
- Kun Hadi (56) Pengreman Ludruk RRI Surabaya, Semampir, Surabaya.
- Munali Patah (Almh) (67) Pensiunan PNS Pegawai RRI (mantan pimpinan Ludruk dan *pengreman* tari *Ngrema Surabayan* pada Ludruk RRI Surabaya). Banjar Kemanten, Buduran Sidoarjo.
- Maulan Joko Pitono (69), Pengreman Ludruk, Jember.
- Mujiono, (69) Pensiunan Kepala bidang Kesenian Provinsi Jawa Timur, Semampir, Surabaya.
- Soenarto AS (Almh) (72) Pensiunan Dosen STKW Surabaya, Seniman, Trenggalek
- Soetrisno, (69) Mantan Kepala Taman Budaya Jawa Timur, mantan Bupati Nganjuk, Mantan Ketua STKW Surabaya. Pakuwon, Surabaya.
- Sunarto (64) Pengendang Karawitan pada Ludruk Karya Budaya Mojokerto. Baratwetan, Mojokerto.
- Suwarmin (61) Pensiunan dosen karawitan STKW Surabaya. Banjar Kemanten, Buduran, Sidoarjo.
- Tri Broto Wibisono (59), Pensiun (seniman dan budayawan tari Jawa Timur), Gunung Anyar, Surabaya.
- Sariono (54) Pimpinan sanggar tari Bima Respati. Tambak Segaran Surabaya.
- Arief Rofiq (56), pimpinan sanggar tari *Raff Dance Compani*, Klampis Anom, Sukolilo, Surabaya.



## GLOSARIUM

### A

<i>Adiluhung</i>	Luhur, bernilai sangat tinggi.
<i>Adeg</i>	Ukuran posisi tubuh dari ujung kepala hingga ujung kaki. Cara melakukan, kedua kaki membuka, lutut dibuka ke samping membentuk sudut 65°. Punggung dan kepala tegak
<i>Alap-alap</i>	<i>Alap-alap</i> (elang Jawa) adalah nama sebuah perkumpulan pergerakan melawan penjajah di Surabaya.
<i>Anyep</i>	Tidak ada rasanya

### B

<i>Bandan</i>	Nama Ludruk pada masa lampu sebelum Ludruk Lerok yang melakonkan cerita tentang kesaktian dan kekebalan tubuh
<i>Besut</i>	Nama tokoh dalam <i>Ludruk Besutan</i>
<i>Brajag</i>	<i>Begal</i> atau penjahat perampas harta benda milik orang lain yang dilakukan secara terang-terangan dengan cara kejam
<i>Branjang Kawat</i>	Nama tokoh dari Madura terdapat dalam lakon Ludruk

### C

<i>Cakraningrat</i>	<i>Cakraningrat</i> merupakan nama gelar bangsawan penguasa Madura hadiah anumerta dari Sultan Agung penguasa Mataram (Rifai, 2007:34-35).
<i>Cengkok</i>	Variasi lagu pada tembang Jawa yang dimiliki oleh individu

### D

<i>Dagelan</i>	Badut, lawak dalam Ludruk, Kethoprak dan teater tradisional Jawa lainnya.
<i>Dapukan</i>	Pemeranan atau memerankan

### G

<i>Gandrung</i>	Perasaan sangat suka
<i>Gecul</i>	Karakter yang jenaka, lucu.

<i>Gongseng</i>	Genta-genta kecil yang dirangkai diikatkan pada kaki kanan untuk menari tari Ngrema
<i>Gedrag-gedrug</i>	Menghentak-hentakkan tumit ke tanan, sementara ujung kaki tetap menyentuh tanan
<i>Gela-gelo</i>	Menggeleng-gelengkan kepala
<i>Godheg</i>	Menggelengkan kepala
<i>Godhegan</i>	Nama gerakan kepala pada tari Ngrema Surabayan.
<i>Gagrak anyar</i>	Garapan baru tari <i>Ngrema Surabayan</i> dalam bentuk padat
<i>Gaya tari</i>	Ciri khusus yang terdapat pada tarian.
<i>Greget</i>	Vitalitas energi mental yang memancar ke permukaan dari totalitas dan intensitas penari.
<i>Gamelan</i>	Nama seperangkat musik tradisional Jawa, terdiri dari laras slendro dan laras pelog. Terdiri atas; kendang, gonng, kenong, <i>kethuk</i> , kempul, gender, saron, demung, bonang, siter, gambang, suling, rebab.
<i>Gendhing</i>	Lagu tertentu pada music tradisional jawa yang menggunakan gamelan, misalnya <i>gendhing</i> Jula-Juli, Krucilan dll.

## H

<i>Hastasawanda.</i>	Tolok ukur menari “ <i>sempurna</i> ” dalam tari gaya Surakarta yang dicetuskan oleh RT. Atmokesowo (alm) terdiri dari delapan (8) sikap dasar tari: <i>pacak, pancat, ulat, lulut, wilet, irama, dan gending</i> .
----------------------	---

## I

<i>Iket</i>	1. Nama ikat kepala khas Jawa Timur 2. Nama gerak penghubung pada tari Ngrema Surabayan
<i>Igel eluh</i>	gerak pada tari Bali yang mencirikan sifat perempuan yang feminin
<i>Igel muwani</i>	gerak pada tari Bali yang mencirikan sifat laki-laki maskulin

## J

<i>Jalu Nganglang</i>	Nama bentuk sikap jari-jari tari <i>Ngrema Surabayan</i> .
<i>Jarik</i>	Jenis kain motif batik yang dikenakan pada tubuh bagian bawah oleh para perempuan atau kadang laki-laki Jawa

<i>Jula-Juli</i>	Nama <i>gendhing</i> Karawitan Jawa Timuran diambil dari nama jajanan/cemilan khas Surabaya
<i>Jurus</i>	<i>Jurus</i> pada bela diri pencak silat merupakan gerakan-gerakan yang disusun membentuk pola-pola tertentu seperti: menyerang, menangkis, dan menghindar.
<i>Jegdong</i>	Sebutan nama Pedalangan Jawa Timuran
<i>Jugag</i>	Nama tari <i>Ngrema Surabayan</i> dalam bentuk kemasan padat

### K

<i>kasalira</i>	Menyatu dalam diri (mempribadi)
<i>Kendho kenceng</i>	Nama atau sebutan Irama dalam Karawitan Jawa Timuran.
<i>Keter</i>	Nama gerak leher dan kepala dalam tari <i>Ngrema Surabayan</i> .
<i>Kombong</i>	Ruang sekedarnya dibuat untuk tempat berhias awak Ludruk dan pengreman
<i>Krucilan</i>	Nama <i>Gendhing</i> Karawitan Jawatimuran
<i>Kidung</i>	Puisi atau sastra lisan dalam bentuk bait-bait khas Jawa Timur
<i>Kidungan</i>	Seni baca puisi atau sastra lisan jawa menggunakan iringan gamelan. Biasanya dilakukan oleh <i>pengreman</i> , pelawak Ludruk, dan atraksi kentrung.

### L

<i>Lerok</i>	Lerok diambil dari kata <i>lorek</i> yaitu coretan hitam dan putih pada wajah (rias wajah) yang dikenakan pada pemeran pada pertunjukan teatar tradisional Selanjutnya kata <i>lorek</i> diubah (diplesetkan) menjadi <i>Lerok</i> yaitu nama Ludruk awal.
<i>Lerok Besut</i>	Ludruk awal (Lerok) yang diperankan oleh tokoh utama bernama Besut, (nama pepern lainnya Man Jamino, dan Asmunah)
<i>Lerok Ngamen</i>	Ludruk awal (lerok) yang pekerjaannya dilakukan dengan cara Ngamen, yaitu menjajakan perunjukannya diri satu tempat ke tempat lain.
<i>Lumaksana</i>	Nama ragam gerak tari (lumaksana berarti melangkah berjalan)
<i>Lirih</i>	Suara yang rendahkan tekanan modulasi (volumenya)
<i>Lugu</i>	Lugas, tanpa mengada-ada

## N

<i>Ndegeg</i>	Menegakkan badan, dengan cara mendorong tulang punggung ke depan, perum <i>mlempet</i> , tampak dada membusung.
<i>Ngeplek</i>	Gerakan membantung sampur kuat-kuat tangan kanan ke samping bawah kanan
<i>Ngayati</i>	Kemampuan penari mengalirkan jiwanya ke seluruh tubuh hingga mampu menghidupkan tarinya.
<i>Nglewas</i>	Gerakan leher dan kepala yang dinamakan <i>nglewas</i> atau <i>klewasan</i> yang mempunyai peran mengatur perubahan irama dari irama <i>kendho</i> berangsur ke irama <i>kenceng</i> .
<i>Ngore rekma</i>	Nama ragam gerak tari <i>Ngrema Surabayan</i> (gerakan mengurai rambut)
<i>Nglaras</i>	Kemampuan penari menyesuaikan perjalanan gerak dengan perjalanan irama musik tarinya.
<i>Nglana</i>	Berkelana
<i>Ningrat</i>	Status sosial tinggi di lingkungan bangsawa Jawa
<i>Ngudari ujar</i>	Memenuhi janji
<i>Ngiblat</i>	Berpedoman pada arah (sosok) tertentu
<i>Njantu</i>	Pilihan desain busana tari <i>Ngrema Surabayan</i> yang disukai hingga melekat pada pribadinya.
<i>Nyawiji</i>	Bersatu, menyatu.

## P

<i>Pacak</i>	Kemampuan penari meletakkan posisi tubuhnya sebagai subyek yang sedang menari
<i>Pangruwat</i>	Perawat, atau yang merawat
<i>Priyayi</i>	Sebutan kepada orang yang memiliki status sosial tinggi dalam budaya Jawa
<i>Pengreman</i>	Sebutan untuk penari <i>Ngrema</i> yang memiliki kualitas unggul (ideal)
<i>Polatan</i>	<i>Polatan</i> atau pandangan mata yang berkaitan dengan ekspresi

## R

<i>Rapek</i>	Jenis <i>ricikan</i> busana tari khas Jawa Timuran yang dikenakan pada pusar ke bawah, berbentuk setengah lingkaran, menutup tubuh bagian alat vital (laki-laki dan perempuan)
<i>Rasa</i>	<i>Rasa</i> dalam tari, bukan yang jasmaniah tetapi yang emosional.
<i>Rep</i>	Suara atau bunyi yang dilirihkan modulasi atau volumenya
<i>Rena-rena</i>	Bermacam-macam (sebutan tari Ngrema disebabkan penggunaan gerak dan busana yang bermacam-macam).

## S

<i>Sabet</i>	Kemampuan penari melakukan gerak kesesuaiannya dengan tempo, irama dan koordinasi gerak setiap anggota tubuh
<i>Sepa</i>	Tidak ada rasanya
<i>Sawer</i>	Memberi uang kepada penari pada saat penari sedang melaksanakan pertunjukan di atas panggung
<i>Sendal pancing</i>	gerak leher dan kepala yang terletak pada akhir rangkaian ragam gerak untuk memberi tekanan pada kalimat akhir gerak sekaligus kalimat akhir lagu gending (gong).
<i>Siku</i>	Cara mengatur anggota tubuh sesuai dengan porsi, sehingga ketika bergerak, atau diam mendapatkan bentuk, struktur, sudut-sudut yang terukur, sehingga dapat mewujudkan sikap menari yang baik
<i>Solah</i>	Gerak, bergerak
<i>Songkok</i>	Nama topi yang lazim dikenakan orang yang sedang ibadah (muslim), berikutnya menjadi topi secara nasional dikenakan orang-orang Indonesia
<i>Sogolan</i>	Nama adegan pada pertunjukan Sandur Manduro yang diperankan oleh tokoh bernama Sogol (petani desa)
<i>Stagen</i>	Ikat pinggang yang lazim dikenakan pada wanita Jawa yang sedang memakai kain <i>jarit</i>
<i>Slametan</i>	Selamatan untuk hajatan tertentu orang Jawa yang ditandai dengan sesajian makanan.



## T

<i>Tobong</i>	Nama gedung semi permanen yang biasa dipergunakan untuk pertunjukan Ludruk, Kethoprak dan Wayang Orang pada waktu pertunjukan keliling ( <i>ngamen</i> )
<i>Tandhakan</i>	Nama lain dari <i>Tayuban</i> , yakni tarian bersama (laki-laki dan perempuan) yang diiringi bunyi <i>gendhing</i> gamelan Jawa untuk hajatan dan atau ritual-ritual kesuburan di masyarakat pertanian.
<i>Terob</i>	Nama area tempat aktivitas pada hajatan-hajatan masyarakat Jawa (Jawa Timur) yang ditandai dengan didirikan tiang beratap dan kemungkinan panggung sekedarnya.
<i>Tindak lombo</i>	Nama ragam gerak pada tari Ngrema Surabayan (melangkah jalan dengan tempo lamban)

## U

<i>Udheng</i>	Nama lain dari <i>iket</i> , yaitu ikat kepala khas masyarakat Jawa Timur
---------------	---

## W

<i>Wantah</i>	Nama lain dari verbal, entah, belum mendapatkan pengolahan atau garap
<i>Wiron</i>	Lipatan-lipatan pada kain jarit pada bagian depan
<i>Wilet</i>	Variasi (gerak untuk mengisi bunyi pola <i>kendhangan</i> ) sebagai ciri khusus individual penari